

精解・風姿花伝

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

野上豊一郎批評集成〈文献篇〉

精解・風姿花伝

書肆心水刊

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

精解・風姿花伝 目次

緒言

- 一 『花伝書』の成立 (一七)
- 二 秘伝の存在理由 (三〇)
- 三 『花伝書』以後の世阿弥の秘伝書 (三六)
- 四 『花伝書』の本文検討 (五六)
- 五 『八帖本花伝書』 (六五)

風姿花伝

序章	……………	(七一)	考異	(七三)	解説	(七三)
第一 年来稽古条々	……………	(七六)	考異	(八三)	解説	(八六)
第二 物学条々	……………	(九六)	考異	(一〇五)	解説	(一〇九)
第三 問答条々	……………	(一二三)	考異	(一三四)	解説	(一四二)
第四 神儀	……………	(一五九)	考異	(一六三)	解説	(一六六)
第五 奥義	……………	(一七三)	考異	(一七九)	解説	(一八二)
第六 花修	……………	(一九一)	……………	……………	解説	(二〇一)
第七 別紙口伝	……………	(二二四)	考異	(二二九)	解説	(二三三)

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

本書とその表記について

一、本書の元本は一九四八年七月刊行の野上豊一郎著『花伝書研究』（小山書店刊）である。半世紀以上を隔てて復刊するに際し、次の理由により書名を『精解・風姿花伝』と改めた。

本書は、序言に「まず良い『花伝書』の定本を持ちたいという研究者の切実な希望を代表して小山書店の小山久二郎君が言い出した」と記されているような時代の要請に応じて著されたものであり、校訂の新しい廉価版の『風姿花伝』（野上豊一郎・西尾実校訂、岩波文庫）が普及した現在では、一般読書界における本書の主な存在価値は、その精しい解説部分にある。故に「研究」の語に代えて「精解」の語を書名に冠した。

また、本書緒言に『花伝書』といった方が通りがよく、昔から一般にそう言いならわされてあるから、それに従うことにするが、正式の標題は『風姿花伝』というのである。」と記されているように、長年の通称を重ねて「花伝書」の語が主に用いられたのであろうが、現今ではむしろ正式名称の「風姿花伝」のほうが用いられる傾向にあるので、本書の書名には「風姿花伝」を用いた。

なお、書肆心水既刊『野上豊一郎批評集成 能とは何か 上・下』『野上豊一郎批評集成〈人物篇〉 観阿弥清次 世阿弥元清』とともになす叢書の一書として「野上豊一郎批評集成〈文献篇〉」の叢書名を添えた。

一、元本においては、世阿弥原文の仮名書きに対応すべき漢字表記（稀に漢字に対して別の漢字）が著者によって行間ルビ書きにされているが、本書ではそれを仮名書きに続けて「」で括り行内に表記した。なるべく読みやすくなるように、送り仮名として扱いうる部分は最も短い仕方を出した（例えば名詞語の場合には送り仮名は出さないというような仕方）。この、送り仮名の出し方の問題のみに関しては「」括りでの行内表記よりもルビ書きとしたほうに利点があるが、ルビ書きでは文字が小さきに過ぎる憾みがあるので「」表記のほうを採用した。「」をその用途に使用したのに伴って著者が使用している「」のうち、用法の混

同の恐れがある場合にはへゝに置き換えた。

一、世阿弥原文中において二行割りで記されている部分は（ ）で括り、やや小さ目の字で表記した。

一、地の文は新仮名遣い表記にあらためた（ただし、「いづ（出づ）」「さしづめ（差し詰め）」「づく（尽）」など、現行の仮名遣いに従っていない場合もある）。地の文中でも歴史的引用文（語句）とみなすべき鉤括弧の中では、元の仮名遣いのままとした（作品名などの単語に著者によって付された読み仮名も鉤括弧の中では元の仮名遣いのまま）。引用符はなくとも片仮名書きの能楽用語等である場合に元の仮名遣いのままとしたものがあ。以上、鉤括弧の中の語と片仮名書きの語について採用した古い仮名遣いは、個々の事例において見れば新仮名遣いのほうがよい場合もあるが、区別の仕方を客観的なものとするためにそのようにした。）

一、本版において附加した読み仮名ルビは（ ）で括って区別した。「？」のルビは著者による記入である。なお本書において「花修」に著者が施した読み仮名ルビが「くわしゅう」「くわしふ」「くわしう」「くわしゆ」の四通り見られるが、これは元本のままである。

一、「」と『』との使い分けは元本のままである。また、著者地の文中に挿入された世阿弥原文の引用において些細な表記の不統一が見られるが（例えば「く」が「々」に、「ノ」が「ノ」に記されている）、これはそのままに表記した。

一、元本の世阿弥原文において、行が分かれたために踊り字が使用されていないと考えられるところには踊り字を使用し、本版において踊り字が行頭に来た場合には踊り字のままに表記した。

一、正誤を判断しかねる場合などに「元のまま」の意味で付す、ママのルビ書きは、丸括弧で括り（ママ）と表記した。

一、現今一般に漢字表記が避けられる次の語を、地の文に限り仮名表記に置き換えた（送り仮名は代表例）。
其の（その）、此の（この）、之（これ）、苟くも（いやしくも）、抑々（そもそも）。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

野上豊一郎批評集成〈文献篇〉

精解・風姿花伝

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

序言

世阿弥元清よあみもとせきよによって秘伝書として書き遺された能の最も代表的な理論『花伝書』くわでんしょ（『風姿花伝』ふうしはくわでん）は、単に能の原理としてのみでなく、わが国民の持つ芸術の——殊に舞台芸術の原理としても、恐らく最も傑出したものの一つというべく、しかも、それが今を距ること五百四五十年の昔に書かれたというに至っては、それだけでも十分に人を驚歎せしめるに足りるものがある。

しかし、この書は、書かれたと同時に秘密にされて、或る特定の二人（もしくは三人）の外には相伝もされず、やや年代が下って極めて少数の筆写本は作製されたけれども、それとても久しい間二三の特殊の家いへの奥深く匿されたきりで、名だけは夙くから喧伝けんでんされていながらも、一般には実物も写本も読む機会は断えて与えられなかったのである。

それが偶然にも、元次相伝本もとつぐさうでんほん『花伝書』の一写本が、明治四十一年故安田善之助氏の松廼舎文庫まつののぎに収蔵され、故吉田東伍博士の校訂を経て、翌年能楽会から出版された時は、能に関心を持つ読書子を晴天てんてんの霹靂れきりの如く驚かした。私は当時学生生活を終ったばかりの一学徒であったが、鼠色羅紗紙装幀のその仮綴本

を手にして、初めて接する室町時代の偉大な芸術思想家の風貌にあこがれつつ、連日連夜いかに狂喜して読み耽ったかを今も忘れないでいる。不思議なことに、当時の学界はその貴重な文献に対して殆んど一顧も与えなかった有様であったけれども、しかし、今にして考えると、その発表は全く劃期的なものであって、能の学的研究は実にその時から始まったといっても過言ではない。

その後、大正三年には宗節筆写本『花伝書』（観世流宗家所蔵、当時故片山九郎右衛門氏保管）が故藤代禎輔博士の校訂のもとに、京都帝国大学文学部の雑誌『芸文』誌上で発表され、また、上記二本に（及び下記禅竹本にも）欠けている第六巻『花修』（観世流宗家所蔵）が昭和六年に発表され、最近には、長く金春流宗家に秘蔵されて明治初葉に大和生駒の某寺院に移っていた禅竹相伝本『花伝書』が川瀬一馬氏の校訂によって昭和十八年わんや書店から出版された。

これで『花伝書』についてわれわれの期待し得る限りの異本は一通り揃ったわけで、その外に四郎相伝本ともいべきものが観世流宗家には伝承されていた筈であるが、宗節に拠ればそれは元次本の本文と少しも違わなかったそうであり、或いは今日もお観世流宗家には保存されてあるかも知れないが、先年故左近氏に糺したところがまだ発見されないとのことであった。世阿弥は、自ら記しているように、『花伝書』をば第四郎（音阿弥の父）に相伝した後に、改めて元次に相伝したのであるが、元次の名は観世流系譜にも見出されず、当時の他の文献にも記載されていないから、今日まで素性不明の人物とされていた。しかし、私見によれば、世阿弥の最も重視していた嫡男十郎元雅のことではないかと思われる。（それに關する考証は別項「緒言」の中に述べておいた。）

とにかく、われわれが明確に知り得る『花伝書』相伝者は四郎と元次だけである。その外に、金春禅竹

も『花伝書』を相伝されたと伝えられているけれども、これは第五卷『奥儀』^{おくぎ}までであって、相伝に於いて最も重大な意義を持つ第七卷『別紙ノ口伝』が添えられていないことは、厳密な意味での相伝者とはいえないかも知れぬ。いずれにしても、しかし、以上三種の『花伝書』をわれわれが今日比較検討し得るようになったことはまことに幸福であり、それぞれの発見者、紹介者に深く感謝しなければならぬ。

つらつら考えて見るに、能の学的研究というものは、明治の末葉あたりまでは殆んど全く行われなかったのが、その後、次第に年と共に行われるようになり、遂に今日の如く盛んになって来たというのも、一つは、『花伝書』を初めとして世阿弥の遺著が次次に発見され、検討されたことに原由するものと認めなければならぬ。もちろん、今日の能は世阿弥の時代の能とはかなり隔たりのある形になっていることはいうまでもないが、しかし、今日といえども、演技としての能の在り方及びそれを裏づけている表現理論については、世阿弥の遺著は、それを無視しては能の研究が完全に遂行されないほど重大な価値を要求している。少くとも『花伝書』は、能の研究の場合、今も厳然として出発点となっているのである。

その意味に於いて、まず良い『花伝書』の定本を持ちたいという研究者の切実な希望を代表して小山書店の小山久二郎君が言い出した。というのには、元次本にしても、宗節本にしても、禅竹本にしても、いずれも一長一失があり、そのうちのどの一本でも、それだけに固執して完全に読めるものではなく、従って、三本を比較対照して考覈^{こうかく}することが最も合理的な、また安全な方法でなければならぬからである。その目的でこの書は作成されたのである。なおその意図と工作については別項「凡例」と「緒言」について知っていただきたい。

『花伝書』の解釈に關しては、明治末葉以来多くの人人がいろいろの機会にいろいろの意見を發表され

た。故人では池内信嘉、坂元雪鳥、山崎楽堂等の諸氏、その他、野々村戒三、鈴木暢幸、能勢朝次等の諸君、いづれも私の先輩知友である。それ等の人人の意見の発表された印刷物の多くは、戦災火で焼失してしまい、今それを手に入れて読み直すことも容易にできないけれども、多かれ少かれ、それ等の意見に負うところは少くなかったことを感謝しなければならぬ。また、私たちは雑誌『文学』（岩波書店）で『花伝書』講読の会合を持っていた。初め同誌主幹西尾実君と相談して、和辻哲郎、安倍能成、能勢朝次、新関良三、藤森朋夫の諸君、及び西尾君と私などで、殆んど毎月会合して意見の交換をした。その筆記も焼けて今は手もとにないが、当時諸君子の意見に啓発されたところは少くなかった。併せて感謝する次第である。

昭和二十二年春

野上豊一郎

SAMPLE
Shoshi-Shinshu.com

凡例

- 一 この書は『花伝書』を、一般知識階級者の理解の水準に於いて、解釈し、批判し得るように役立つことを目的としたものである。
- 一 この書の「本文」は元次本（吉田東伍博士校訂）と宗節本（藤代禎輔博士校訂）と及び最近に発表された禅竹本（川瀬一馬氏校訂）と、この三種を底本として校合し、それに上記各本に欠けている『花修』、『花伝書』第六巻）を観世流宗家本によって補ったものである。
- 一 「本文」比較検討の結果は、各巻に「考異」として載せてある。それによって読者は各本の「本文」にどの程度の異同があるかを一見して知ることができ得るであろう。また、同時に、それに依ってこの書が上記三本のうち特にどの一本かを底本として固執しなかつた理由をも明らかにするであろう。
- 一 但し、そういう方針で「本文」は成立しているけれども、比較的最も重視されたのは禅竹本である。何となれば、禅竹本は世阿弥自筆本として伝えられてあるから。禅竹本は、しかし、第一巻から第五巻まで、（第六巻は上記三本とも欠いていることは上述の如くで）、第七巻『別紙ノ口伝』は元次本と宗

節本だけを校合するより外はなかった。

一 本文の辞句仮名づかい等は、すべてその部分の底本のままである。振仮名のうち、片仮名は、それもすべて底本のままである。

一 『花伝書』の内容は、能の演出に「花」がいかにか重大なものであるかを教えることで一貫しているから、各巻の巻末に附けられた「解説」はその考慮のもとに書かれたものである。しかし、著者は読者がそれによって更に進んで自ら批判を形づくるように期待している。

一 『花伝書』の成立事情、それが秘伝として書かれなければならなかった理由、『花伝書』とそれ以外の世阿弥の秘伝書との関係、及び、江戸時代初期から世間に流布していた謂わゆる『八帖本花伝書』との関係、等、については「緒言」に於いてこれを述べ、なお「本文」の比較検討に対する基本となるべき意見も随時其処で述べられてある。

SAMPLE
Shoshi-Shinshu.com

緒言

一 『花伝書』の成立

『花伝書』^{くわでんしよ}といった方が通りがよく、昔から一般にそう言いならわされてあるから、それに従うこととするが、正式の標題は『風姿花伝』^{ふうしやくわでん}というのである。風姿は「幽玄」の風趣を具現した姿態とでもいおうか、能芸にたずさわる者が、幼少から「物真似」の多くの段階を通じて稽古して行くうちに、天分と才智があれば、自然に姿態が美化され、声曲が美化され、動作が美化されて、見物人を感動させるような演伎を呈出する。それを物に譬えて「花」という。しかし、それだけではない。問題が演伎その物の在り方から一転して、演伎の持ち出し方に移り、演伎が見物人の期待を裏切って珍らしさで一きわ興味を惹き起すような行き方をするをも「花」という。これはむしろ演出の問題である。「花」と呼ばれるものにはいろいろあるけれども、『花伝書』で最も力説されている「花」は殊に上述の後者の場合の「花」である。大まかにいえば、「花」は前者の場合にもしろ、後者の場合にもしろ、要するに一種の芸術的魅力で、そ

れが異常な舞台効果を招致するのを讃歎しての称呼であり、草木が花を付けて一段と引き立つ如く、演伎も「花」を咲かせる時に特別の効果を發揮する。たとえば、「物真似」の技法は確実に習得していても、「幽玄」の情趣は相当に身に付けていても、時に臨み機に応じて演伎に変化を与えるだけの「花」の用意がなければ、十分な効果をもたらすことはできない。何となれば、舞台芸術は諸種の成分を包有する多数の人間を対象として提示されるものであって、その人間たちを牽きつけなければ提示の目的は達せられないのであるから。「花」が能の生命だといわれるのもそれ故である。

だから、昔から能の家では「花」というものを特別に重要視して、習得すべきすべての技法——「物真似」「幽玄」等——の上に置き、それに関する口伝をば特別の秘伝として保存する習慣があつた。それは今日の能の形態の創始者なる観阿弥清次（元弘三年生、至徳元年歿）に始まり、その後継者として能の形態を完成した息子の世阿弥元清（貞治二年生、嘉吉三年歿）によって確立されたのである。『花伝書』に限らず、世阿弥の書き遺したものはすべて秘伝書としてであつたが、何故にそれ等を秘伝書としなければならなかつたかについては、考えて見るに値することがあるが、次章にゆずる。

此処では専ら『花伝書』の成立についていうと、『花伝書』は、筆者世阿弥が自ら明言しているように、亡父観阿弥の庭訓であつた。観阿弥は南北朝時代から室町時代の初期へかけて近畿諸国に割拠していた多くの猿楽の座及び田楽の座のすべての役者の中で、恐らく最も卓越した能芸者の一人であり、且つ自由博大の精神に充ちた大成の器であつたから、いずれの流派にもしろ、よいものはすべてこれを探り、能芸以外の俗間の雑芸からさえも採るべきものは皆採り入れて、悉く自家薬籠中の物とした。そうして出来上つたのが今日の能の原型なる大和猿楽の中の結崎の座の能であつた。観阿弥の本名は結崎三郎清次といひ、

出身は伊賀で、伊賀から大和へ出て、初め結崎の地に座を建てていた。その頃、猿楽の方面で顕著な活動をしていたのは、大和の結崎の座と近江の日吉の座であり、田楽の方面では、京の白河の本座と奈良の新座がまだ相当に活力を保持していた。世阿弥の書いた物に「和州、江州、田楽」とあるのはそれを意味するもので、大和猿楽では、結崎（観世）の外に、外山（宝生）、坂戸（金剛）、円満井（金春）の三座があったが、結崎の座の観阿弥が殊に傑出していた。近江猿楽では山階、下坂、日吉の三座の中で日吉の道阿弥（犬王）がすぐれていた。また田楽では本座の一忠が卓越していたが、これは観阿弥より一時代前の人で、その後には喜阿弥（亀夜叉）が出た。これ等はいずれも多かれ少かれ、観阿弥が影響を受けた人たちであり、殊に一忠の「物真似」、道阿弥の「幽玄」は影響するところが大きかったように思われる。喜阿弥は音曲の達人で、これも観阿弥にとっては学ぶところが少なかったであろう。その後、田楽は芸風が次第に低俗になり、世阿弥と同時代の新座の増阿弥を除いては殆んど皆識者から軽視される状態となった。近江猿楽も道阿弥以後あまりえらい能芸者は出なかった。というのは、大和猿楽の如く「物真似」の堅固な基礎を持っていなかったため、脆くも観阿弥父子の芸力に圧倒されたのであった。観阿弥の芸力の強みは堅実な「物真似」を基礎として、その上を道阿弥あたりに学んだ花やかな「幽玄」で飾り立て、更に「花」の技法を案出して演技を融通無礙なものとしたところにあった。これはまことに劃期的な偉大な創業で、その技法も、その理論も、十分に慎重に子孫後継者に伝えねばならないと考えられたに相違ない。そうやって芸統相伝の規矩として作成されたのが即ち『花伝書』である。

『花伝書』は、上述の如く、観阿弥の庭訓を世阿弥が後日になって書き綴ったもので、「凡、家をまもり、芸をおもんずるによつて、亡父の申をきき事どもを心のそこにさしはさみて、たいがいを録する所」（第

三卷奥書」と自らも記して居り、また「凡、花伝の中、トシゴロ年来の稽古よりはじめて、この条々を注ス所、全く自力よりいづる才覚ならず。ようせうより以来、亡父のちからをえて人となりしより廿余年があひだ、目にふれ耳にきき置きしまゝ、そのふうをうけて、道のため家のため、是レを作するところ、私にあらんものか」（第五卷奥書）とも記して居るから、その内容とするところが大体に於いて観阿弥の教えたものであったことは承認しなければならぬ。しかし、世阿弥は二十二歳の時（至徳元年）父に死別れ、『花伝書』の初めの三卷（『条々三卷』）を書いたのは、第三卷の奥書に拠れば応永七年庚辰卯月十三日、即ち世阿弥三十八歳の時であり、次の二卷を書き上げたのは、宗節本第五卷の奥書に拠れば応永第九之曆春二日、即ち世阿弥四十歳の時であったから、父の歿後十六年乃至十八年を経過していた。「人となりしより廿余年があひだ」とあるのはそれを大まかに数えたのであろう。この約二十年間は、第一卷『年来稽古条々』の記載に拠れば、習道の最大危機ともいふべき時期に始まって、芸力の最も充実すべき期間を含めていたから、世阿弥にとつては、困苦の最も甚しかった時期であつただろうと想像される。恐らくその間、彼は忠実に亡父の教訓を守り、工夫公案を積み重ねつつ、精励努力して自ら仕上げたものと思われる。そうして「子孫の庭訓を遺す」という目的で『花伝書』の筆を執るについても、根本は亡父の教訓が「心の底に」刻み込まれてあつたとはしても、少くともその叙述の系統だて、理論づけには、世阿弥自身の体験と理解が多分に働いていたであらうことは容易に考えられる。

そのことは、更に若干の年月を経過して書き添えられたと推定される第六卷と第七卷（『別紙ノ口伝』）についても言い得る。この二卷の書かれた年月は不明であり、元次本第七卷の奥書には応永廿五年六月一日の日附（世阿弥五十六歳）はあるけれども、その奥書に「此別紙の条々、先年、弟四郎相伝スルト云へド

モ」云云の辞句があるところを以って見ると、それより以前に完成されていたことは確実であり、また、第三卷『問答条々』の本文末段に、「まことの花」は咲かせるのも散らせるのも演者の心がけ一つであるということ述べた後で自問自答して、「此ノことをしらん事いかゞすべき。若シ別紙の口伝にあるべきか」とあるのを見ると、第三卷の書かれた応永七年には、すでに『別紙ノ口伝』の腹案は出来ていたように受け取れる。だから、第五卷までを書き上げて後、若干の年月を経過して第六卷と第七卷は書き添えられたものであろうと推定したが、その若干はあまり多くの年月ではなかったかも知れない。いづれにしても、しかし、第六卷、第七卷——殊に第七卷——は、その体裁の甚だよく整っている点から考えても、前の諸卷に較べて一層多く世阿弥自身の系統だて、理論づけのあたまで働いたものと言つてさしつかえなさそうである。

『花伝書』の構成は次の如くである。

第一卷 『年来稽古条々』

第二卷 『物学条々』

第三卷 『問答条々』

以上三卷『花伝条々』とも『条々三卷』ともいう。第三卷に応永七年四月十三日の日附がある。

第四卷 『神儀』

第五卷 『奥儀』

第五卷（宗節本）に応永九年三月二日の日附がある。

第六卷 『花修』

第七卷『別紙ノ口伝』

内容の連絡の上からいうと、初めの三巻はそれだけを一聯の物として書き綴ったものの如くである。第一巻では、技法習得の順序はいかに年齢によって制約されるかを説き、それを正確に履践すれば「物真似」はおよそいつごろから本格の物となり、「幽玄」はどういう状態で身に備わって来るかということが示され、また「花」はそれといかなる関聯を持つかということが予想されてある。第二巻では、技法習得の基本的対象なる「物真似」の多くの風体の中から代表的なものを列挙し、その風体の種類によって写実の技法に密度の差別があつて然るべきだということが説かれてある。そうして、その差別の標準となるものは「幽玄」の情趣を表わすに適合するか否かで、「幽玄」に適合するものは技法をも細かにし、反対のものは粗くするということになり、習得の重心は「幽玄」に適合する物の上に置かれなければならない。しかし、「幽玄」に適合しない物の習得をも疎かにしないことが後日「花」の技法を發揮する場合に有利である、ということも注意されてある。第三巻は、標題の如く、問答の形式で、幾つかの問題を提出し、それを一一説明して行くという行き方で諸種の事項を説述しているが、結局は、直接か、間接か、皆「花」の問題に帰着する。「花」は演出上の技法であるから、特に見物人の心事を考慮に入れての叙述となり、その点、第三巻は第一巻・第二巻の個人的習得法の叙述とは別種の感がなくもないけれども、しかし、「物真似」にしても「幽玄」にしても、習得の究極の目的は演出ということに帰結しなければならぬから、そうして「花」は演出を最も効果的にすることに於いて存在理由が大きいのであるから、この第三巻は第一巻・第二巻の叙述を収結するものと理解してよい。

以上が初めの三巻の内容的聯関であり、その体裁も一様に「条々」の語を標題に付け、『条々三巻』と

呼ばれてまともに取り扱われている点から見ても、筆述は同期間につづげぎまにされたものと見たい。そう取ってよいとすれば、第三巻の奥書は、同時に第一巻・第二巻を引きくるめての奥書でなければならぬ。またこの三巻は或る意味で『花伝書』の本体ともいべきもので、「物真似」「幽玄」及び「花」の秘伝はこれだけで一応完結された形である。けれども、それは一応のことであって、すべて秘伝には奥があり、奥のまた奥がある。たとえば、「花」という言葉にしても、開巻のそもそものいろいろな使い方があり、或る場合には殆んど「幽玄」の同義語の如くに「花」という言葉を用いてあるかと思うと、また或る場合にはもつと素樸にただ「花やかさ」「花やかな見せ場」といったくらいの意味に用いてある所もある。「易き所を花にあてて」とか、「狂ふ所を花にあてて」とか、「おもしろき所を花にあてんこと」とか、「花なくばおもしろきことあるまじ」とか、「脇の仕手に花を持たせて」とか、等等。また、「声の花」「幽玄の花」とか、「めづらしき花」とか、「身の花もよそ目の花も」とかいうのも、それに類した用法といえよう。大体それと同系統の用法がしてある「花」の中でも「第一の花」「最初の花」「当座の花」(その場かぎりの花)、「時分の花」(一時的の花)、「初心の花」(初心時代の花)、「一旦の花」(一旦の心のめづらしき花)などの「花」になると、「幽玄」と置き換えてもよいであろうが、しかし、それ等すべての「花」に対立するものとして持ち出されてあるのは「まことの花」もしくは「まことに得たりし花」である。これこそ「花」の中の「花」ともいいうべきもので、『花伝書』に於いて特に強調されている「花」であるが、しかし、不思議なことに、われわれは、第三巻までの所では、その「まことの花」がいかなる物であるかについてはなんにも知らされないのである。そのことから思い返して見ると、初めの三巻は『花伝書』の本体の如くも見えたが、実は本体ではなくて、むしろ序説のようなものであったことに気づく。

あろう。

それならば「まことの花」とは何なのであるか。第五卷『奥儀』がそれに答えてくれはしないだろうか。そう期待して読み進める人は、しかし、読み終って満足を与えられないこと依然として同じであろう。

というのは、『奥儀』の中にも「花」という言葉は散見するけれども、それも「心より心に伝はる花なれば」とか、「このおもしろしと見るは花なるべし」とか、「この工夫と達者とを究めたらんしてをば、花をきはめたとや申すべき」とか、「物数をつくし工夫をきわめて後、花うせぬ所をば知るべし」とか、「正直延命にして世上万徳の妙花をひらく因縁」とか、すべてそういった漠然とした使い方ばかりで、その「花」の本質を解明して教えようとする努力は少しも費されていないように見えるからである。『奥儀』だから秘伝の奥をのぞかせてもらえらるうと期待した人は、恐らく失望するであろう。

それならば『奥儀』では何が述べられてあるかという点、まず、「物真似」の風体は広汎に互って各種各様を習得せねばならぬということ。但し、他流の風体を学び取るに熱心のあまり、もし自家の風体を究めることをおろそかにするようなことがあつては、却って自他いづれの風体をも物にすることができなくなるということ。等等。そういうった心がまえがなぜ大切であるかという点、風体の各種に互って謂わゆる物数を尽すということは、結局、「花」の命脈を長く保つ方法だからである。それには、なお、時と場合によって「花」の持ち出し方に工夫公案をめぐらすことが必要である。それが即ち芸道の寿福増長のたしなみである。しかし、寿福（繁栄）のことに心を奪われて道をおろそかにすると、却って寿福までも失ってしまう。だから、根本は正しく道を守ることが肝要である。

これが『奥儀』一篇の主旨であつて、説かれてあることは一見「花」の解明から脇道へ逸れているかの

如く思われていたのに、なおよくよく翫味して見ると、やはり「花」の獲得に必要なことを多少巡回して別方面から説述したものであることがわかる。けれども、上にも言った如く、「花」の解明の筆が第三卷まで来て、これから奥をのぞかせるのかと思われたのに、却って迂回してしまったことは事実である。だから、「花」の究極の解明は最後の第七卷『別紙ノ口伝』に期待するより外はない。

その前に第四卷と第六卷について一瞥しなればならぬ。

第四卷は能の発生の歴史、というよりは、発生の伝説を書いたもので、初めてこれを校註した吉田東伍博士が後人の偽托竄入かと疑ったほどに荒唐無稽のそしりは免れないけれども、伝説はどこまでも伝説であって、少くも当時において、能の家の人たちはその伝説を信じていたものと思われる。今日われわれにとって参考となるのは、後段に猿樂の座の代表的なものを挙げ、寺社奉仕の関係を附記してあることで、この巻の標題を『神儀』と名づけてあるのもそれに困んだものであろう。

この『神儀』を第四卷として『奥儀』の前に挿入したことは、必ずしも適所を得た編輯とはいえないであらうが、さればと云って、それ以外のどこへ入れてもびったりしないことに於いては同じである。たとえば、開卷第一にこれを持って行ってもおもしろくなく、最後の『別紙ノ口伝』の次に置いても取って附けたようであり、恐らく世阿弥も考えぬいた末、本文の一応完結した第三卷の次に入れて、『奥儀』の前置の如くするより外はないと思っただけではなからうか。

さて、第五卷の『奥儀』を書き終って、これで『花伝書』は一応も二応もまとまった形になったから、前述の如く奥書を添え、日附を入れて、世阿と署名して片をつけ、あとは後日に及んでゆっくりと気持を改めて一番大事な『口伝』をば別紙にして書き遺すつもりであったが、そうして多分間もなくその『別紙

ノ口伝』を書いたものであろうが、思い返して見ると、作能術についての口伝をも書いておいた方がよいようであり、それで第六巻『花修』の一卷が書き足されたのではないかと思われる。そう推定されるのは、「花」の解明の糸道に於いてこの一卷はまた巡回して多少取って附けたような感じがするので、その叙述の体裁から判定してもそれを裏書するものがあるように思われるからである。

作能のことについては、第三巻『問答条々』の『申樂の勝負の立合の手立は如何』の条下に、「能をせんほどの者の、知才あらば、申樂を作らん事やすかるべし。それ此道の命也」とある所を承けて、各論的にそれを説述したものが『花修』で、「花」の解明は此処でまたもや脇道に逸れたきらいはあるが、しかし、世阿弥の時代の能界の常識を以ってすれば、能役者は同時に能作者であるべきで、殊に競演意識の旺盛であった当時に於いては、自作の能を数多く持つことはそれだけ演伎の強みであり、言い換えれば、「花」の蓄えが豊富になるわけであり、「花」の解明の途中とはいいいながら、この一卷を添えることは必ずしも無意味でないと思われたものであろう。

それについても、この一卷が『奥儀』の次に置かれてあることは、多分『奥儀』より後で書かれたことがその理由の一つであろうが、その内容の性質からいっても、仮に『別紙ノ口伝』より後で書かれたとしても、その後に置くことは適当でないとと思われる。『花修』と『別紙ノ口伝』と、どちらが先に書かれたかについては不明であるが、上にも言った如く、もし『別紙ノ口伝』が『奥儀』脱稿の後あまり多くの年月を経過しないで書かれたとすれば、或いは『花修』はその後で書かれたものとも思われる。いずれにしても、『花修』は全体的に見て漢字が少く、殆んど全部仮名がき（平仮名がき）であるところは、『別紙ノ口伝』の漢字が少く、殆んど全部仮名がき（片カナがき）であるのに似ていて、謂わゆ

る別伝的体裁を持つものといつてよい。その点からも『花修』は『花伝書』の中に於いて、『別紙ノ口伝』と共に、特殊の地位を与えられるべきものであったから、『奥儀』の後に挿入された理由はうなずける。

そこで、いよいよ最後の『別紙ノ口伝』に移ると、此処では今までの旋回的説明の筆法が一転し、齒に物を被せていたような表現の仕方が俄かに改められて、いかにも単刀直入にずばずばと底を割って行く態度が甚だ痛快である。「ヒトノココロニメヅラシキトシルトコロ、スナハチ、ヲモシロキココロナリ。ハ、ナト、ヲモシロキト、メヅラシキト、コレ三ツハヲナジココロナリ。」これが説明の第一段で、演技が見物人の心に「珍らしき」を感じさせ、「おもしろさ」を覚えさせれば、それが即ち「花」だということである。「珍らしき」を感じさせるとは、新鮮の印象を与えること、もしくは、或る場合には期待を裏切ることを意味する。そのことは最後まで持つて廻られるが、此処ではなおこう言い直している。「サレバ、ハ、ナトテベチニハナキモノナリ。モノカズラツクシテ、クフウヲエテ、メヅラシキカンヲユ、ロウルガハナナリ。」此処で「物数」を尽すということと「工夫」を体得するということが「珍らしき」を感得させる条件になっているのは大事なことで、「物数」を尽すとは「物真似」をあらゆる風体に通じて習得すること、「工夫」を体得することは臨機応変に見物人の心を捉むように才智を働かせることで、そのことの必要はすでに一通り述べて来たが、更にこの巻に於いて委しく説かれてある。次に、「花」の妙技を發揮するには、偏狭な態度で一所に固執しないことが肝腎で、それを物に住するじゆうといつて嫌っているが、「ノウウモ、ヂウスルトコロナキヲ、マヅ、ハ、ナトシルベシ」と教えているのは、演技が自由に人の意表に出づる手段として必要なことで、「ヂウセズシテ、ヨノフウテイニウツレバ、メヅラシキナリ」と説いてある如く、「珍らしき」を感じしめるための先決問題である。そうして、それには同時に「物数」を究め尽して

いることも先決問題となるのである。

「物数」を究め尽すという言い方は、しかし、「物真似」のあらゆる風体を習得することを横に列べた考え方であるが、更にそれを豎に列べて考え、自己の現在の芸風、過去の各年代の芸風をも悉く消失しないように心がけるべきことが必要で、それを「年年去来の花」と呼んでいる。「ネン、キョライトハ、ヨサナカリシトキノヨソヲイ、シヨシンノジブンノワザ、テザカリノフルマイ、トシヨリテノフウテイ、コノジブン、ヲノレトミニアリシフウテイヲ、ミナ、タウゲイニードニモツコトナリ。」たとえば、観阿弥は五十二歳で死んだが、死の直前、駿河浅間の社前で『自然居士』の能を舞った。『自然居士』の主人公は喝食かつぎといって禅門の少年である。観阿弥その時の風体は十六七の身柄に見えたと世阿弥自身も回想して書いてあるが、これなどはさしづめ「年年去来の花」の一つの好実例である。そういう風に、老後に及んでなお中年の風体を或いは少年の風体を持ち出し得るとすれば、「物数」の貯蔵は二重にも三重にも豊富になるわけで「花」の効用もそれだけ倍加するものといわねばならぬ。

『別紙ノ口伝』の細目に互った叙述はまだいろいろあるけれども、「花」の要旨は大体上述に尽きている。最後に、「因果の花」についての項目があつて、「イングワノハナヲシルコト、キワメナルベシ。一サイミナイングワナリ」と言い切っているのは、初心時代から芸能の数を習得するのを因と見て、芸劫を得て名を成すの果と見るいう尋常の解釈以外に、人間の行動を支配する時の経過にも因果の法則が行われているという見方が持ち出されてある。というのは、時の中に男時オドキメ・女時メドキというものがあつて、能を舞うにも、よく舞える時とよく舞えない時があり、よく舞えるのは男時に乗ったからで、よく舞えないのは女時にめぐり遭ったからであり、そればかりは一種の運命的なもので、人間の意力ではどうにもならないものであ

る。だから、「ジブン（時分）ヲソルベシ」と戒めている。立合たちあひなどの場合についていえば、相手の役者（それを敵方と呼んでいる）に男時が向いていけば、自分の方は女時に出逢って、力量はあってもどうにも立ち迎むかえないようなことがあるものだ。その時は時分を畏れて隠忍し、やがて相手は女時になった頃を見すまして奮励努力すれば、今度は自分の方に男時が向いて来る。たとえば波の起伏の如く、下る時があればまた上る時があり、上る時の次には下る時がつづく。これをも因果の支配と見て、その機運に乗ずるように心を働かせるのを「珍らしき大用」と呼んでいるのは、「ソモく、イングワトテ、ヨキアシキトキノアルモ、コウアンヲツクシテミルニ、タダ、メヅラシキ、メヅラシカラヌノフタツナリ」と喝破した言葉に依って説明されてある。同じ役者が、同じ力量で、昨日演じた時は感心したが、今日演じた時はそれほど思われないというのは、見物の側では昨日感心した心慣らいで今日も同じことを期待したが為である。すべて期待通りに物事が進めば「珍らしき」はなく、随って「おもしろき」も感じられず、即ち「花」は現れないわけである。「花」というのはそういうものである。「サレバ、コノミチヲキワメヲハリテミレバ、ハナトテベチニハナキモノナリ」というのが結論で、要するに、自ら工夫して「メヅラシキ、コトハリ」を理解するのだから、「花」などというものは存在しないことになる。能は多くの見物人を前にして演じられるものであるから、眼識の高い低いを問わず、すべて見所けんじょに座っている大衆の心情を捉え得なければ役に立たないことは確かである。ところが、一方に或る風体を賞美する見物人があるかと思うと、他方にもまた別の風体を喜ぶ見物人もあるという状態で、そのいずれを正しいとするかについては、人人にんじんこころごころの好みに依る「花」で、一概に決定することはできないが、結局は、「時に用ゆるをもて花と知るべし」というより外はない。

これが「花」の口伝の最後の言葉である。

二 秘伝の存在理由

世阿弥は——正確にいえば、観阿弥と世阿弥は——『花伝書』を秘伝として伝える強固な志向を持っていた。『花伝書』のみではなく、世阿弥によって書き遺された物の殆んどすべては——観阿弥から世阿弥へ相伝された物はもちろん、世阿弥自身によって工夫感得された物も——皆秘伝として書き遺された。なぜそれ等は秘伝として一般人の知識から保留されねばならなかったのであろうか。

まず、当時は秘伝流行の世の中であったことを知っておく必要がある。秘伝が尊重されるようになった慣習は正確にいづごろから始まったものかわからないが、大体中世を通じての特長であった。その後、近世に及ぶに従ってますますそれがやかましいものになったのは、一つは歌道うたみちの方で「古今伝授」なるものが東野州とうのやしゅう（明応三年歿）あたりから始まって、堺伝授とか、奈良伝授とか、二条家当流とかいわれる伝統が生じてのことで、他方には茶道、香道、書道、画道、その他、あらゆる技術、また武道などに於いても、それぞれ競って秘伝とか秘事とか口伝とか奥儀とかいうものを設け、いずれも本意は正しい伝流の相承を目ざしたものであったのかも知れないが、いつとなしに形式化され、儀礼化されて、ますます内容の空疎なものになって行った。能の秘伝は、その起源を観阿弥・世阿弥とすれば、「古今伝授」などよりも古く、或いは雅楽などの伝授から思いついたことでもあるが、その後「古今伝授」を初め諸道一般に伝授ごとのやかましくいわれる風潮に影響されると、観阿弥・世阿弥の秘伝精神はひどくゆがめられ、能その物の形式化と共に、秘伝もまた形式化されて、今日から見るとむしろ笑うべき状態に陥ったふしもある。何と

なれば、芸術表現の根本精神を忘れ、何故にそうしたしなければならぬかの理由は考えないで、昔からかようなのしきたりになっていくという形式のみを問題として、却ってそれにもつたいをつけるような傾向になって行ったのだからである。

例えば、江戸時代中期の能の秘伝の一つを見ると、『邯鄲』の能について、「此能重々ノ習あり」として、その中に「十二段之楽」を「大秘事なり」とし、「但し、段数十二段あるにあらず、常の通りなり。然るを十二段と立つること秘事なり。努めて人に語るまじきことなりと道修殿仰せられ候。一郎兵衛も同じことに申され候」とある。これは宝暦十年に紀州徳川家のお抱能役者徳田藤左衛門隣忠が老後に子孫の為に書き遺した秘伝の一節で、文中道修殿とは彼の師匠渋谷三郎右衛門道修（本来観世流であったが宝生将監、喜多十太夫、下間頼母等に就いて学び、一流を建てて達人と呼ばれた人）のこと、一郎兵衛とは大鼓葛野流の家元のこと。問題の「十二段の楽」が普通の五段で舞われるにも拘らず、なぜ十二段と呼ばれるかというに、「そのまを下りの所、つくりもの作物の柱に手をかけ、身を固めて足を見せたる姿、九の字の心にて、これ九段目なり。台の後へ腰をかけたる姿、十の字の心にして、十段目なり。外の段は笛のクサリにて、段数十二なり。囃子に尤も打ちやうあり。十二段と名目を立てしを秘事とす。九・十のこと、尤も秘すべし」と、こういうのである。そういった謎のようなことで数字をごまかして五段を十二段と称し、それを人に語るなというが如きは、その真意を知るに苦しむものである。一体この隣忠の秘伝書は大体から見て筆者の叡智を感じしめられるようなものではあるが、それにも拘らず、こういった条項が散見するのは、蓋し秘伝に關する当時の理解がどんなものであったかを思わせられる。

ついでに、今一つの例を引くと、『隅田川』の能は女主人公が狂女であって、哀傷の物ぐるいい、普

通の女物狂とちがう点は、別れた子供に逢うことができず、子供の代りに子供の塚を見出して、母親は永遠に慰められることのない悲哀に陥り、哀調は結末へ行くだけ濃厚になる。そういう作品であるとはいつても、前段のカケリを普通の狂乱物のカケリとわざとちがえて舞うことを秘事としたりするのは、作品の本意を曲げたものである。藤田隣忠の秘伝書に「逢はざる狂気ゆへ、カケリの舞ひやうも他とは引きちがひ、逆に舞ふごと習なり」とあつて、その舞いよう、「乗り込み、正面先にて開き、さて右へ廻り、大小前へ来る時カケリ頭、さて開き、乗り込みて角取り、左へ廻る時地頭、大小前にて二つ廻り仕留むる」とある。これは今日諸流で行われているものと必ずしも同型でないようだけでも、とにかく、シテが狂乱して登場間もなくのカケリを、すでに後段の不吉を予想しているか何ぞの如く逆に舞うということからして行き過ぎの解釈であるが、そんなことを秘事とするに至っては楽屋落以外の何物でもない。反対に、シテは普通の狂女の如くカケリを舞つてこそ却つて後段の悲劇的結末も一層効果的となる筈であるのに。

後世の秘事なるものには、概して作品の本意をねらわないで、技術の形式化に偏したものが多いが、同じ『隅田川』の後段の大念仏の場面で、女主人公の母親が鉦を叩いて音頭を取るところがある。その鉦の叩き方にも秘事があつて、「鉦之音」とか「鉦之拍子」とか「鉦之打方」とか「六字鉦鼓」とか呼ばれる小書こがきができてゐる。それは、ワキに勧められてシテが鉦鼓を頸に掛け、それを左手に持ち、右手に小さい撞木を持って、もろともに塚の作物に向つて、連吟から地謡へ渡す念仏の言葉に当てて、当てられた言葉が六字の称号となるように打つというのである。即ち、「同号同名阿弥陀仏、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏」と、この圏点の附いた所に打ち込むというだけのことで、それは一つの打込と次の打込の間隔が次第に大きくなるという不規則が見物人に不審

を懐かせるだけでなく、打方の種子を明かしてしまえば、一種の遊戯心から出発したつまらない形式主義に過ぎないことを誰しも感じるであろう。そういった芸術的表現から懸け離れた遊戯をば、少くとも作者十郎元雅や世阿弥が始めたとは考えられない。況んや、そういった芸術的無意義なことを秘事としただろうなどは更に考えられないのである。

それならば、世阿弥が父観阿弥に相伝を受け十郎元雅が父世阿弥に相伝をうけた頃の能の秘事、というのはどういふものであったかという、われわれがすでに前章に於いて見た如く、悉く能の演出表現の根本精神に触れた「一大事」のみである。能はいかに演じるのが最も効果的であるか。最も効果的であるとはどんなことであるか。それを理解させるために「花」ということが説かれ、それを確実に実現し得るために「物真似」と「幽玄」の習得の必要理由が説かれ、習得の心がけとしては「道」を行^{ぎやう}じるつもりで生涯を通じて稽古と工夫を怠^{おこ}ってはならないと言っている。実に正堂堂たる芸術の唱道であり、且つ聡明な才智と親切な奨励に充ちている。決して後世の形式的な煩瑣な秘事口伝類の比ではない。それにも拘らず、その説述が一般人に対して秘密に保たれねばならないとされていた理由は何であるか。

そのことは世阿弥自身が説明しているから、それにわれわれは耳傾けることにしよう。『花伝書』第七卷『別紙ノ口伝』に曰わく、「秘スル花ヲ知ルコト——秘スレバ花ナリ、秘セズバ花ナルベカラズ、トナリ。コノワケメヲ知ルコト、肝要ノ花ナリ。」これが劈頭第一の命題である。何故に「花」は即ち「秘すること」であるかという、**「花」**は見物人の期待を裏切るところに展開されるものだからである。見物人が今度はどんな演出が見せられるということを初めから知っていては、たとい演者がいかように立派に演じて、特に感銘を与えることは困難である。これに反して、見物人は不用意にただ眺めているところ

に、意外にも珍らしい手を見せられると、すっかり感心させられてしまう。「花ハ見ル人ノ心に珍シキガ花ナリ」とあるのがそれで、見物人が今に「花」をやるぞと知っていは「花」が「花」にならない。見物人はただ意外におもしろいことをする役者だとばかり思って、「花」をしているとも気づかないのが演出の「花」にはなるのである。「人ノ心ニ思ヒモヨラス感ヲ催ス手立、コレ花ナリ」とはそのことである。見物人が思いもよらぬ感を催すというのは、見物人が期待——別に大したことをしようとも思っていないかったという期待——を裏切られてひどく感銘を与えられることである。だから、「見ル人ノタメ花ゾトモ知ラデコソ、仕手ノ花ニハナルベケレ」とも述べてある。そういった不意打の工作の上に「花」は立てられてあるのだから、それを教える秘事が公開されていては、演者にとって非常な不利である。「抑モ、一切ノ事、諸道芸ニ於イテ、ソノ家ニ秘事ト申スハ、秘スルニヨリテ大用アルガ故ナリ」とはまことに至言であって、更に進んで、「シカレバ秘事トイフコトヲ顕セバ、サセルコトニテモナキモノナリ。コレヲ、サセルコトニテモナシトイフ人ハ、未ダ秘事トイフコトノ大用ヲ知ラヌガ故ナリ」と道破してあるところ、実は徹底を極めた言葉である。例えば、『花伝書』に百千言を費して「花」「花」と説きながら、最後に近づくまでその「花」のいかなるものであるかを教えなかったが、最後に至って初めて「花」とは「珍ラシキ」ことだと打ち明けた。それを聞いて見れば、大したこと（サセルコト）でもないと思うかも知れない。それを大したことでもないと思うようではまだ「花」の偉大な効用を認識していない証拠である。言い換えれば、「秘スルコト」が「花」の発現に必要なという意味が理解されていないからである。

と、こういうことを論じている態度を考えて見るに、観阿弥・世阿弥のあたまの中では、能を演じるには常に相手を意識していなければならぬと思っていたに相違ない。相手という言葉は、解釈によっては、

シテから見ればワキがあり、囃子方があり、また、立合などの場合には他の座のシテ（それを世阿弥は敵方と呼ぶくせがあった）もあつただろうけれども、更に厄介な相手としては見物人があつた。此処でいう相手は、主として見物人のことである。見物人の中には謂わゆる目利きもあれば目利きかずもあつて、その品質がまちまちであつた（今日とても同じこと）から、始末にわるかつた。表現の目標を高く置けば目利きには気に入られるであろうが、見物席の大部分を占める目利かずには訴えるところがないから欠伸をされたり居睡りをされたりするかも知れない。さればといつて、無知低俗の目利かずを目安にすれば、鑑賞力の高い者に軽蔑されるであろう。其処が舞台芸術家の苦心するところで、静かに机に臨んで筆を馳せる文学者などならば、その作品がたとひ当代の一般大衆には向かなくとも、知己を千載の下に求めるといふ手もあるだろうが、舞台芸術は空間芸術で、動いてしまえば形はそれきり消え去つて痕迹も留めないものだから、どうしても演技の瞬間に相手を克服しなければならぬ。それについても、眼識者をも心服させ、また低俗の大衆からも人気を鍾める（それを世阿弥は衆人愛敬とか寿福増長とかいう言葉で表わした）にはどうすればよいかというと、其処に「花」を利用する必要が生じるのである。「花」で大衆を圧倒し、真実の芸力で少数の眼識者を敬服させる。そうすれば、自分としては調子を落さないうすみ、しかも一般の人気をも贏ち得るといふ結果になる。そういうことを常に考えていたというのは、見物人を相手として意識していたからでなければならぬ。世阿弥よりもずっと現実主義者であつたらしく思われる観阿弥はもちろんのこと、更に理想主義者であつた世阿弥といへども、いつも見物人を念頭に置いて、決して足が地面から離れるような空想に耽らなかつたことは、彼等が舞台芸術家として大を成した所以であり、その点幾ら称讃しても称讃しすぎるといふことはない。

その相手^カをいつも意識していたことは、彼等が能の本来の使命をしっかりと心に把握していた一つの現れであつて、物に譬^{たと}えていえば、いくさをするような心がまえで芸術に對していたといつてもよい。真劍で、寸分の隙^{すき}も見せなかつた。斬るか斬られるかの争いであつた。そういった意気込を理解しなければ「花」の理法は納得できないのである。

但し、そういえばとて、当時の能界がすべてそんな旺んな気がまえで能をしていたと取つてはならない。いつの時代とても同じことであるが、芸術家の大多数は俗衆に媚び、いたずらに名を求め利を趁^かうて芸道の本末をわきまえぬものである。そういった風潮に對する慨歎の言葉をわれわれは世阿弥にもしばしば聞かされる。「当世この道の輩^{トモガ}を見るに、芸のたしなみはおろそかにて、非道のみ行^なじ、たま／＼当芸にいたる時も、たゞ一夕のけせう、一旦の名利にそみて、源を忘れて流を失ふ事、道すでにすたる時節かこれを歎くのみなり」(『花伝書』第五卷『奥儀』)というのがその一つである。そういった滔滔たる時流の中に立つて、観阿弥・世阿弥、乃至は十郎元雅の一家の芸風は、蓋し、鶏群の一鶴ともいふべき氣品を持つていたものの如く想見される。世阿弥の女婿としてその教勅^{ウチ}を受けた金春禅竹氏信(応永十二年生、応仁二年歿)の評言に曰わく、「大観世(観阿弥)、芸能の位、山河をくづすいきおひありしなり。あらくこはきにはあらず、たゞ和用をほどこしける也。花にとれば、名木の花のさかりを見るがごとしといへり。花ざかり霞の衣ほころびて峰しるたへの天のかぐやま。世阿入道、智と作と成す所と、いづれも無上の位なりし也。明ぼの、花に月の残れるがごとし。山のはを分けてながむる春の夜も花のゆかりの有明の月。観世十郎(元雅)、遠山にかすめる花のごとしといへり。足引の山のはごとに咲く花のにほひにかすむ春の明けぼの。」(『歌舞髓脳記』)。

まことに一家の雋（じんぼつ）拔、一門の繁昌、人の見る目も羨しきばかりに、三代連続に最高峰に立って能芸を支配していた。その芸統をなおも正しく伝承させるために「子孫の庭訓（ていぎん）」を遺すことは、蓋し当然の志向であったといわねばならぬ。「秘伝」の起草された所以である。

しかし、誤解されてならないことは、「秘伝」の伝承は必ずしも血縁の直系に限られねばならぬというような狭量な意図に束縛されてはいなかったことである。『花伝書』第七卷『別紙ノ口伝』の奥書に、「此別紙ノ口伝、当芸ニヲイテ、家ノ一大事、一代一人ノ相伝ナリ。タトヘ、一子タリトイフトモ、ブキリヤウハ、モハニハツタフベカラズ。家、家ニアラズ、ツバクヲモテ家トス、人、人ニアラズ、知ルヲモテ人トス、トイエリ。コレ万徳了達ノ妙花ヲキワムル所ナルベシ」とある如く、「秘伝」の相伝は芸道を正しく習得してその本旨を知る者に対してのみなされるべきであつて、たとひ家業を継承すべき一人息子といえども器量十分でない者には相伝してはならないと戒めてある。尤も、世阿弥の場合は、長男十郎元雅が「子ながらも、たぐひなき達人」と認められ、「祖父にも越えたる堪能」の人であつた為、問題はなかつたけれども、また、それだけにそういうことを押し切つて言うほどの自信を世阿弥に懐かせた点もあつたかと思われるが、それにしても、「家、家にあらず」とか、「人、人にあらず」とかいうことは信念なくしてはいえない言葉である。少くとも『花伝書』の筆者は、家よりも人よりも芸道を重んじた人であつたことは確かである。

世阿弥の書いた秘伝書は、二男元能（もとよし）に譲つた『能作書』だけは例外としても、その他の殆んどすべては嫡男十郎元雅の為に書き遺したものといてもよい。それほど重視した元雅が、永享四年、世阿弥七十歳の秋、伊勢の津で客死した時の悲歎と失望はどうであつただろう。「道の秘伝奥義、ことごとく記し伝へ

つるかずく、一炊の夢となりて、無主むしゆむせき無益の塵煙となさんのみ也。今はのこしても誰がための益かあらむ。」(『夢跡一昏』)。しかも、その三年前には、世阿弥父子は將軍義教の忌諱に触れて仙洞御所出仕を差止められ、二年後には老軀を運んで佐渡の島に流される、というような不幸が次次に現れ、さしにも全盛を極めた能の家も、「道の破滅の時節到来し」たかと悲しまれたのである。こうして、貴重な秘伝書的大部分は久しく失われていなければならぬ運命となったのである。

三 『花伝書』以後の世阿弥の秘伝書

観阿弥は創業の大士で、秘伝の根幹となるものを世阿弥に伝えたが、それをば文字通りの口伝として伝えたのか、或いは紙面に書き伝えたのか、その点は不明である。彼は作能者としても立派な作品を遺しているから、文筆の才能は十分にあったものと思われるけれども、生涯地方巡業に忙しくて、世阿弥の如く静かに筆を執って書き記す余裕はなかったのかも知れない。

世阿弥は、それに較べると初めから幸福な出発をして、一つは時勢の安定して来たせいもあったろうが、父と共に將軍義満の庇護を蒙り、父の歿後は観世の座の棟梁としてのみならず、恐らく京都を中心とする全能界の権威者として次第にその地位を確保するようになり、その間、演能と作能の仕事は続いていたと思われるが、秘伝書の筆写は『花伝書』以外はまだ行われなかったらしく思われる。しかし、応永三十年の還暦直前あたりに一跡を嫡男元雅に譲って引退し、その前後からは閑日月を楽しむ余裕もできたと思えて、しきりに秘伝書の執筆にいそしみ、永享四年に元雅の歿するまでその状態は大体に於いて継続していたようである。

世阿弥の書き遺した秘伝書としては、少くとも今日保存されているものでは、『花伝書』が最も古いものであるが、それ以後に於いて、彼は、結局、どのくらい書いたものであろうか、正確なことはわからないが、自筆もしくは転写本としてわれわれが今日読み得るものを、推定される限り年代順に列記すると、左の二十一部である。

(一) 『花伝書』 七卷

別題『風姿花伝』

第三卷奥書、応永七年四月十三日。

第五卷奥書、応永九年三月二日。

(二) 『花習』 一卷

『花鏡』の原型。

内容——題目六ヶ条、事書八ヶ条。

応永二十五年二月以前に成立。

(三) 『花習内拔書・序破急事』 一卷

内容——『花習』の「事書八ヶ条」の内から標題の一項目を抜書したものを。

奥書、応永二十五年二月十七日。

(四) 『音曲声出口伝』 一卷

内容——「一調二機三声」「音曲の習ひやう」「曲に詠る事」「声をつかふ事」「祝言望憶の声の分

目」「曲舞とたゞ音曲との分目」。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

奥書、応永二十六年六月日。

(五) 『至花道』 一卷

別題 『至花道書』

内容——「二曲三体事」「無主風事」「闌位事」「皮肉骨事」「躰用事」。

奥書、応永二十七年六月日。

(六) 『二曲 三体絵図』 一卷

別題 『二曲 三体人形 図』

『至花道』の別巻の如きもの。

内容——序、「二曲之人形」「三体之人形」「身動足踏生曲」「碎動之足数」。

奥書、応永二十八年七月日。

(七) 『遊樂芸風五位』 三葉

内容——「妙風」「感風」「意風」「見風」「声風」。

(八) 『能作書』 一卷

別題 『三道書』

内容——序、「種作書条々」「三体作書条々」「放下碎動風鬼」「開聞開眼」「童の能」「新作の能」。

奥書、応永三十年二月六日。

(九) 『花鏡』 一卷

別題 『覚習条々』 (吉田東伍仮題)

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

内容——「一調二機三声」「動十分心動七分身」「強身動宥足踏、強足踏宥身動」「先聞後見」「先能其物成、去能其態似」「舞者為根声」（以上題目六ヶ条）、「時節感当事」「序破急之事」「知習道智事」「上手之知感事」「浅深之事」「幽玄之入堺事」「劫之入用心之事」「方能縮一心事」「妙所之事」「比判之事」「音曲習道之事」「奥段」（以上事書十二ヶ条）。

奥書、応永三十一年六月一日。

(二〇) 『曲附』 一卷

別題『曲附次第』、又『曲附書』（吉田東伍仮題）

内容——序、「音曲の拍子之事」「曲の位之事」「音曲のしなぐ」「曲舞」「音曲に息の事」、附言。

(二一) 『風曲集』 一卷

内容——「音曲習道事」「文字の正」「初心の稽古用心事」「音曲の懸かり風体に両様ある事」。

(二二) 『遊楽習道風見』 一卷

別題『遊楽習道見風書』（吉田東伍仮題）

内容——「流離之子」「苗秀実」「色空」「器の事」。

(二三) 『九位次第』 一卷

別題『九位習道次第』

内容——「九位住」「九位習道の次第」。

(二四) 『六義』 一卷

内容——九位の見風を歌道の六義に寄せて解したるもの。

奥書、応永三十五年三月九日。

(二五) 『五音曲』 一卷

別題『五音曲条々』(吉田東伍仮題)

内容——「五音曲」「音曲の姿かゝりを数木にたとへてその心を歌風をもて見する条々」「闌曲に同音の具行あるべからざる事」「安全音、音曲習道の次第」。

(二六) 『習道書』 一卷

申樂一座人数、其役々習道次第。

内容——「棟梁の為手の役道」「脇の為手の心うべき条々」「鼓の役人の心うべき事」「笛の役者の事」「名生と申す笛の上手」「狂言の役人の事」「申樂の番数の事」。

奥書、永享二年三月日。

(二七) 『五音』 二卷

内容——『五音曲』の所説を詞句の実例を以って示したるもの。

永享中頃の述作と推定される。

(二八) 『申樂談儀』

別題『世子六十以後申樂談儀』

内容——序(一忠清次犬王亀阿)、「定まれることを知るべし」「万事かゝり也」「よろづの物まねは心ねなるべし」「どつといふ位」「声の事」「音曲の事」「祝言は呂の声にて」「曲舞と小歌のかはり目」「たゞかゝり也」「文字なまり、節なまり」「拍子のつめひらき」「心ねを知る事」「位の

事「能書くやう」「能書くには風情の序破急を書くべし」「能を書くに音曲の事」「勸進のさじき数」「翁の事」「能のいろどり」「面の額」「上花の風儀」「田舎の風体」「面の事」「大和申楽、近江申楽、丹波申楽」「応永十九年稻荷の靈驗」「田楽」「松ばやし」「南都薪の御神事」「永享元年の薪の御神事」、小者に太刀を持たせるは似合わぬ事、稽古の次第、神事に遅参する事。

附記——魚崎（結崎）座規。

奥書、永享二年十一月十一日。（元能筆記）。

(二九) 『夢跡一帙』

内容——息男善春（十郎元雅）の客死を歎く一文。（世阿弥は至翁と署名している。）これは秘伝書ではないけれども、他人に示す為の執筆とも思われず、他の秘伝書と共に保存されたものである。

奥書、永享四年九月日。

(二〇) 『七十以後口伝』

別題『却来華』

内容——序、「舞の左右左が右左右となる所のある事」「天女の舞の事」「白拍子の事」。

奥書、永享五年三月日。

(二一) 『金鳥書』

内容——「若州」「海路」「配所」「時鳥」「泉」「十社」「北山」、無題。（署名、沙弥善芳）。これも秘伝書ではなく、世阿弥が永享六年五月佐渡の島に流された時の道の記を謡曲の体裁に綴った

ものである。

奥書、永享八年二月日。

この外になお世阿弥の家に伝わっていた秘伝書として『式三番口伝』『秘義』『比判』『担板感』の名が見えるけれども、実物が発見されないから、果して何びとの書いたものであるかは確言できない。また『音曲五位の詠』『音曲習道五位音之次第』なるものが世阿弥の書いたものだろうという説もあるけれども、これも十分に実証されていない。その他にも、或いはまだ世阿弥の書き遺したものがあっても知れないが、今までのところではわからない。

とにかく、これ等の秘伝書は、数世紀間、二三の特定の家深く蔵されて、明治の末葉まで殆んど人に知られなかったのである。原本はもちろん世阿弥が筆を揮って書き、それを嫡男十郎元雅に与え、(例外として『能作書』をば二男七郎次郎元能に与え)、また『花伝書』をば弟四郎にも与えたが、要するに大部分は、否、殆んど全部は嫡男十郎元雅が相伝を受けたものと取ってよいのである。『七十以後口伝』に「当道の芸跡の条々、亡父の庭訓をうけしより以来、いま老後におよんで、息男元雅にいたるまで、道の奥義、残なく相伝をわりて、世阿弥は一身の一大事のみをまぢつる処に」云々の言葉がある如く、元雅だけは秘伝書を全部相伝されたものに相違ない。ところが、『花伝書』の相伝者としては元次なる者の名が記され、元雅が相伝されたことは記されていない。それについては次の章で私見を述べる。その他、金春七郎氏(禅竹)も元雅に兄事して或る物は元雅に相伝を受け、或る物は直接に世阿弥から(女婿として)相伝を受けた。だから、世阿弥の家の秘伝書はおもにその頃の観世宗家(元雅の家)と金春宗家に伝わっていた。しかるに、永享の初め、義教が將軍となると共に、世阿弥父子を斥け、その代りにかねて目をかけて

いた三郎元重（音阿弥^{おんなみ}）を取り立てて、やがて元雅は伊勢で客死し、つづいて世阿弥は佐渡に流され、以後観世の座は音阿弥（世阿弥の第四郎の息男）とその子孫のものになって今日に及んでいる。だから、世阿弥の秘伝書は、『花伝書』を除けば、音阿弥の系統に属する今の観世の家に伝わるべき筈はなかったわけである。『花伝書』は「別紙ノ口伝」の奥書に四郎にも相伝した旨が記してあるから、『花伝書』は当然音阿弥にも伝わったものと見なければならぬ。

それでは十郎元雅に伝わっていた秘伝書はどうなったかという点、それはわからない。わからないが、しかし、やすやすとそれが音阿弥の手に移ったとは考えられない。音阿弥対世阿弥・元雅の対立の事情はそういったことの想像させるにはあまりに険悪だったからである。もし推測がゆるされれば、世阿弥が將軍の忌諱に触れて遠島になった理由の中にはそのことも含まれていたかも知れないとさえ思われるくらいである。十郎元雅には息子（やはり十郎と呼ばれた）があったが、世阿弥が七十一歳の時「嫡孫はいまだ幼少也」といったほどで、父祖の箝鑽をも十分受けていなかったらしい。しかし、この十郎は後に大和の越智で一座を建てて越智観世を称し、京都の観世（音阿弥の息子又三郎政盛）とは別に一派を成すようになったから、父元雅の持っていた伝書類はその家に保存されていたかとも考えられる。ところが、越智観世は十郎大夫限りで断絶したので、その後伝書類はどうなったものか。降って天文年間に駿河で越智観世が再興されたが、但し、その時は十郎の血統ではなく、京都の観世から宗節の兄が名跡を継いで十郎大夫を称したもので、十郎元雅の系統はそれに依って音阿弥の系統に併合された形であった。その時伝書類はまだ保存されていて観世宗家（宗節）の手に移ったかどうか、それはわからないが、観世宗家に世阿弥筆の書類が若干残っているのも、その頃の移入であったのではないかと考えられる。宗節が『花伝

書』を筆写したのもそういった関係が出来たからのことではなければならぬ。

いずれにしても、秘伝書は秘伝書であるから、常にその所在が明らかになっているというような事情ではなかった。殊に、観阿弥——世阿弥——元雅（或いは更に四郎、元次、禅竹）までの芸力によっての相伝であったけれども、それ以後は相伝の形は実質的に断え、ただ先人の所蔵品だった物を一種の宝として保存していたにすぎなかった。実際、後世に及んでは、所蔵していても読まない者があつたかも知れないし、読んでも真意を十分に理解しない者があつたかも知れない。何となれば、本来秘伝が相伝されるという事は、相伝されるだけの実力が認められた場合に限るもので、書き物はその允可の見証として渡される筈であるのに、ただ書き物のみを先人の遺物として踏襲するのでは謂わゆる宝の持ちぐされにも等しいわけであるから。

そういった傷ましい形で幾世紀間死蔵されていた世阿弥の秘伝書が、明治の末葉に至って、偶然にも明るみへ出たという事は、斯道の研究者に取っては思いも寄らぬ喜びであつた。尤も、江戸時代の初期から別に『花伝書』と題する八巻本（『八帖本花伝書』）が刊本として世間に流布してはいたけれども、それが世阿弥の『花伝書』でないことは少し注意して読んだ者には誰にもわかつていた。それならば、世阿弥の『花伝書』はどこへ行つたのか。それは一般には知られていなかった。観世の家にあるともいい、金春の家にあるともいわれたが、それさえも判明せず、或いは紛失してしまつたのかとも思われていた。『花伝書』に限らず、その他の秘伝書としても（それがどれだけあるかということすら不明のまま）すべて所在不明とされていた。

ところが、明治四十二年二月吉田東伍博士は『世阿弥十六部集』と題し、世阿弥の遺著を校註して、当

時池内如翠の主宰していた能楽会から出版した。能研究者にとってはまさに早天の慈雨ともいうべき狂喜で、私は大学を出たばかりの一書生であったが、菊版羅紗紙装幀のその本を手にして、貪るが如く読み耽った時の感激を今も忘れないでいる。雲霧が俄かに霽れ渡ったように、分明を欠いていたものが何もかもあかるくなったような気がして、わが国の中世にかくの如く偉大な芸道者の存在していたことを初めて知り、その感激はいつまでも消えなかった。実際、能の学的研究はその時から始まったといってもまちがいはない。

『世阿弥十六部集』に収録された著作は、前説の番号でいうと、(一)「その内第六巻を欠き、第七巻は別に一部と数えてある」、(五) (六) (八) (九)「初めの三章を欠いたもので、標題は『覚習条々』としてある」(一〇) (一一) (一二) (一三) (一五) (一七) (一八) (一九) (二〇) (二二)、以上十五部、それを(一)の註記の如き計算の仕方では吉田博士は十六部と数えたのである。底本としたものは、堀家から出た転写本で、それが前年安田善之助の松廼舎文庫に入ったのを、吉田博士が校註し、別に『申楽談儀』だけは小杉楳邨の写本(もと堀家の所蔵本を黒川春村が筆写し、それを小杉楳邨が転写したもの)を底本として、堀家本と柳亭種彦旧蔵本(いずれも松廼舎文庫取蔵)と校合したものだそうである。しかし、それ等は大正十三年の震災で烏有に帰し、今日では『世阿弥十六部集』も活字本以外には見られなくなったのは遺憾である。吉田博士の勘考は今日から見ると種種不備の点はあるけれども、とにかく劃期的発表として後進に裨益した功績は大いに感謝しなければならぬ。

そこで、『世阿弥十六部集』に欠けていて、その後今日までに発見された著作は、前記の番号で示すと、(一)の内第六巻『花修』、(二) (三) (四) (七) (九)の完本、(一四) (一六)で、その外、『世阿弥

十六部集』に収録された物と同種の異本も別に発見されたから、今繁を厭わずその所在を列記すると次の如くである。

(一) 『花伝書』

(甲種) 元次相伝本の転写本。第一・二・三・四・五・七卷。松廼舎文庫収蔵。明治四十二年吉田東伍校註『世阿弥十六部集』に収録。(原本焼失。)

(乙種) 宗節手写本の転写本(原本は前記元次相伝本)。第一・二・三・四・五・七卷。観世宗家伝承。大正三年藤代禎輔校訂、雑誌『芸文』に掲載。

(丙種) 禅竹相伝本、伝世阿弥自筆本。第一・二・三・四・五卷。もと金春宗家伝承。駒岡乗円氏収蔵。昭和十八年川瀬一馬氏校訂『世阿弥自筆伝書集』に収録。別にコロタイプ複製本(わんや)がある。

(丁種) 第六卷『花修』、伝世阿弥自筆本、観世宗家伝承。昭和六年観世左近『能楽資料』第一編としてコロタイプ版に複製頒布。(小沢健雄解説)。

(二) 『花習』

観世宗家旧蔵、伝宗節筆写本。これが原型となって『花鏡』が成立し、『花習』は『花鏡』の中の「事書」の最後の四項を欠いたものであるから『花鏡』の発見によって明るみへ出たと認めてよい。

(三) 『花習内抜書・序破急事』

前記『花習』の一項(『花鏡』「事書」第二項)の抜書で、宗節筆写といわれ、観世宗家伝承。

- (四) 『音声声出口伝』
伝宗節筆写本。観世宗家伝承。大正二年藤代禎輔校訂、雑誌『芸文』に掲載。
- (五) 『至花道』(『至花道書』)
(甲種) 元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。(原本焼失)。
(乙種) 禅竹相伝本。伝世阿弥自筆本。もと金春家伝承本。駒岡乗円氏收藏。昭和十八年川瀬一馬氏校訂『世阿弥自筆伝書集』に収録。
- (六) 『二曲三体絵図』(『二曲三体人形図』)
元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。(原本焼失)。
- (七) 『遊楽芸風五位』
禅竹相伝本。伝世阿弥自筆本。もと金春家伝承本。駒岡乗円氏收藏。昭和十八年川瀬一馬氏校訂『世阿弥自筆伝書集』に収録。
- (八) 『能作書』(『三道書』)
(甲種) 元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。(原本焼失)。
(乙種) 写本。帝国図書館收藏。
- (九) 『花鏡』

SAMPLE
Shoshi-Shinsu.com

(甲種) 元次相伝本転写本の組。初めの三章と奥書を欠く。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に『覚習条々』と仮題して収録。(原本焼失)。

(乙種) 禅竹相伝本。伝世阿弥自筆本。もと金春家伝承本。駒岡乗円氏收藏。昭和十八年川瀬一馬校訂『世阿弥自筆伝書集』に収録。昭和十九年写真版、複製本出版。

(丙種) 前記の転写本(明和頃)。神田孝平、斎藤香村の手を経て松廼舎文庫に收藏。昭和十三年川瀬一馬氏校訂出版。

(二〇) 『曲 附』(『曲附次第』)

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。(原本焼失)。

(二一) 『風曲集』

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。(原本焼失)。

(二二) 『遊楽習道風見』

(甲種) 元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に『遊楽習道見風書』と題して収録。(原本焼失)。

(乙種) 禅竹相伝本。伝世阿弥自筆本。もと金春宗家伝承本。駒岡乗円氏所蔵。昭和十八年川瀬一馬氏校訂『世阿弥自筆伝書集』に収録。

(二三) 『九位次第』(『九位習道次第』)

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。
(原本焼失)。

(二四) 『六 義』

禅竹相伝本。伝世阿弥自筆本。もと金春宗家伝承本。駒岡乗円氏所蔵。昭和十八年川瀬一馬氏校訂『世阿弥自筆伝書集』に収録。

(二五) 『五音曲』

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。
(原本焼失)。

(二六) 『習道書』

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。
(原本焼失)。

(二七) 『五 音』

観世宗家伝承本。上下二巻。昭和七年観世左近『能楽資料』第二編としてコロタイプ複製本頒布。
(能勢朝次氏解説)。

(二八) 『申楽談儀』(『世子六十以後申楽談儀』)

(甲種) 元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫收藏。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。
(乙種) 塙家收藏の写本を黒川春村が転写し、更に小杉楯郎が転写し、それを吉田東伍が更に転写
(原本焼失)。

所蔵して、前記出版の際校合に用いた。

(丙種) 観世宗家伝承の古写本、但し後半を欠く。

(二九) 『夢跡一昏』

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫収蔵。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。

(原本焼失)。

(二〇) 『七十以後口伝』(『却来華』)

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫収蔵。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。

(原本焼失)。

(二一) 『金鳥集』

元次相伝本転写本の組。松廼舎文庫収蔵。明治四十二年吉田東伍校訂『世阿弥十六部集』に収録。

(原本焼失)。

上述の如く、今日まで知られている世阿弥の遺著は二十一部である。その内、芸道の秘伝書と認めべき物は十八部(吉田博士の『十六部集』では十三部)である。即ち、『習道書』『夢跡一昏』『金鳥集』を除いたものである。また『申楽談儀』は世阿弥が多分千郎元雅を前に置いて時時ころみたと思われる談話筆記で(筆記者は二男元能)、厳密な意味での秘伝書ではないけれども、父子水入らずで話した言葉の中には秘伝に属すべき性質のものが数数交っているから、これは聞書であるけれども、当然一種の秘伝書として取扱ってよいと思う。

以上十八部の述作を通観して感じられることは、世阿弥の芸術思想の展開がそれ等によってよく辿れる

ということである。

世阿弥は常に父親阿弥の庭訓を受けて成長発達したことを自ら告白している。それは、一つは彼が父からの相伝を忠実に遵奉するような性格の持主であったことと、また一つにはそれだけ観阿弥の舞台人としての技倆がひどくすぐれていて彼をも時人をも心服させていたことにも帰因するであろうが、何よりも、事實は、彼自身が一つの信念を以って父の思想を受け継いでいたからに相違ない。それを最もよく示しているものは『花伝書』である。『花伝書』の思想は徹頭徹尾観阿弥のそれであるといっても間違ではない。しかしながら、或る思想を体系づけて整理する時は、たといそれはその人に対して幾ら忠実に奉仕しようと思っても、少くともその体系づけの中には自分のものが現れないわけにはいかないであろう。況んや、世阿弥は二十二歳で父を喪い、四十歳近くになって『花伝書』の整理にかかったのであるから、いかに彼が忠実に亡父の考え方を書き留めるつもりで努力したとしても、書かれた物そのものは彼自身の物になることは止むを得ない。だから、前に幾つか引用した彼自身の告白があるにも拘らず、『花伝書』はやはり世阿弥の物であることに間違はない。殊に第七卷『別紙ノ口伝』の巧妙な論述の仕方などはどうしても彼自身のものでなければならぬ。『花伝書』の内容となっている事項は、もちろん、観阿弥の庭訓であったと信じてよいが、観阿弥は筆紙によって整頓して教えたのではなく、時に臨み事に応じて口頭で教えたのに相違ないから、約二十年後にそれを思い出し思いだし紙上に書き列ねた世阿弥は、自分のあたまでまず整理して書いたものと見なければならぬ。その、あたまで整理したこと、書き綴ったことは、全然世阿弥自身の才能の現れだというのである。

世阿弥は常に深く考え、断えず進歩した人であったから、少くとも思想家としては、逸早く父を追い越

していたと思われるが、それでもなお『花伝書』作成時代は、何ととっても、父観阿弥の最も忠実な弟子であった。ところが、次第に年と共にその境地から逸脱し、たとえば、六十歳を過ぎて作成した『花鏡』になると、もはや父の忠実な弟子ではなく、父の屍骸を乗り越えて進んだ独自の思想、性格を持つ大芸術家世阿弥である。『花伝書』では「物真似」を説き、「幽玄」を論じ、「花」の在り方を教えているが、その説述の態度はまず外の形から始めて修練を進めるべきだという考え方で、そういう意味で「稽古」という言葉は使われてある。「稽古」を積まなければ「物真似」は本物にならず、「幽玄」は身につかず、「花」も随って咲き出ないであろうし、その「花」を自由に咲かせるためには「工夫」が必要である。結局は「稽古」と「工夫」を丹念に実行させるようにするのが『花伝書』の主旨であると取れるが、そういうことを説いている人の目は常に舞台、台を睨みつけているように思われる。これは観阿弥が実行の人であった性格の影響といってもよく、世阿弥もまた実行の人としての一面が『花伝書』には顕著に現われている。ところが、『花鏡』になると、世阿弥の目は舞台から自分の方へ戻り、いつも自分の心を見つめている。問題が形から心へ転じ「態」から「態」の間の空隙へ移り、せぬ、ころのおもしろさを強調して「万能縮一心」というようなことを説くようになり、更に、今まで高く評価していた「幽玄」の上に「妙所」の芸劫を想定するまでに発展している。これも形から心への展開の一つの場合で、「形なき姿」とも称し、凡眼には一見無為に見えて、しかも慧眼には「何とやらんおもしろき」感を与えずには措かない心の芸を重視している。

そういった「心」の問題を説くようになった老後の世阿弥は、彼自身の思想そのものもすでに完全に謂ゆる「有主風」^③になっていった証拠である。「有主風」とは「無主風」の反対で、「無主風」とは自己のない

芸境とでもいおうか、単にモデルをまねてよく似ているというまでは「無主風」で、自分の物になりきっていないから、形だけで、精神がこもらない。それが自分の物になりきってしまうと、物そのものになって、気魄が見えて来る。それを「有主風」とはいうのである。『至花道』。それは芸の上のことであるが、そういうことをいう時の世阿弥自身もすでに思想的に「有主風」になっていたのである。それ故に、或いは「闡位」を説いて、「非風」をも「是風」にばかす融通無礙の心境に及び、或いは「体用」を弁じて、「用」は「体」あつての「用」であるから、徒らに「用」を心ざすのは誤で、心の目で物を見る明があれば必ず「体」を得る。というのは、「体」を得ることの中に「用」は含まれているからである。こういうことが『至花道』で述べられてあるが、それは世阿弥自ら体験した考え方である。

『至花道』の末段には「かやうの稽古の浅深の条々、昔はさのみにはなかりし也」と言っている。昔とは観阿弥時代と取つてよい。自分が考え出したというのである。また『花鏡』の奥書には「此の花鏡一卷、世私ニ四十有余より、老後ニ至ル迄、時々浮ム所ノ芸得ノ題目六ヶ条、事書十二ヶ条、連続シテ為ヌド書・芸跡ヲ残シ上所也」とある、『花伝書』以後自分で心得したものだといふのである。観阿弥の忠実な弟子だった者は、いつしか観阿弥とはちがった別人格になり了つていたのである。

しかし、そうはいっても、『花鏡』や『至花道』の思想は初めから存在していたのではなく、すべて『花伝書』の思想から展開して其処まで行つたのである。『花伝書』あつての『花鏡』であり『至花道』であるから、その意味に於いて、『花伝書』は「体」であり、『花鏡』『至花道』は「用」であるともいえる。能に於いて「用」を發揮しようとするには、まず「体」を確実に習得しなければならぬ。それと同じように、世阿弥の円熟しきつた思想に到達しようとするためにはまず十分に『花伝書』の思想を把握しておくべき

である。

四 『花伝書』の本文検討

『花伝書』のことに戻り、その研究に入るに先立ち決定しておかねばならぬことは、各種それぞれ部分的に多少の異同はあるが、そのいずれの本文に拠るべきかである。三十四五年前までは、否でも応でも、吉田東伍博士校訂の元次相伝本の写本（松廼舎文庫本）に拠るより外はなかった。しかし、その後宗節筆写本が発見され、最近にはまた禅竹相伝本が発見されて、少くともわれわれは三種の本文を読むことができるようになったのは幸運である。それに、この三種のいずれにも欠けていた第六卷『花修』の本文も見されて『花伝書』が完全に読めるようになったのは更に幸運である。それについては、それぞれの本文の所蔵者と校訂発表者の労を多としなければならぬ。

その内で第六卷『花修』は一種きり発見されていないから、これは別として、その他については、上記三種の本文を仔細に比較検討してかかることが必要である。

まず、吉田東伍博士が『世阿弥十六部集』に収録した『花伝書』（甲）は、堀家から出て安田善之助の松廼舎文庫に収蔵されたもので、第七卷『別紙ノ口伝』の奥書に「元次、芸能感人タルニヨテ是ヲ又伝所也」と世阿弥の相伝識語があるから、これは元次本（元次相伝本）と呼ぶのが至当であろう。ところが、従来この元次なる人物の身分がはっきりしなかったのは諸般の推論に於いて不便であり、多くの史家もこの点には皆手を焼いて、不明ということにされたまままで今日に及んでいる。しかし、私には一家の推定説があるから、この機会に述べさせてもらうことにしよう。元次という名を、元清（世阿弥）、元雅（嫡男）、元

能（二男）と、元の字をたよりにして考えて見ると、いずれは世阿弥の近親者の一人であったかどうかと思われる。しかし、世阿弥には息子は二人きりで、あとは女で、後に金春氏信（禅竹）に嫁した。また世阿弥の第四郎の息子の名も元の字が附いて元重（音阿弥）と呼ばれたが、これは『花伝書』の初めの部分の書かれた年（応永七年）の二年前に生れたのだから問題にならない。ほかには世阿弥近親の男性があったことは知られてないから、元次なる名は嫡男の元雅が二男の元能かどちらかと同一化したくなるのである。ところが、元雅は「子ながらもたぐみなき達人」とか「祖父にもこえたる堪能」とか父に惜しまれた（『夢跡一掃』）ほどの芸力の所有者であったけれども、元能の方は「芸能感人」であったとは考えられないし、相伝されたものも『能作書』だけで、むしろこれは文筆の人で、専ら作者として期待されていたようであり、われわれには『申楽談儀』の筆記者として最もよく印象されている。だから、『花伝書』の相伝を受けた「芸能感人」なる元次は元雅のことではあるまいかと思われるのである。元次の相伝されたのは『別紙ノ口伝』の奥書によって応永二十五年六月一日であったことが知られる。その時、世阿弥は五十六歳、元雅は出生年月がわからないから確言はできないが、永享四年に伊勢の津で客死したことを世阿弥が「おもはざる外、元雅早世するによつて、当流の道たえて、一座すずに破滅しぬ」（『七十以後口伝』）と歎いているところを以って見ると、四十前後ではなかったかと思われる。早世ということは何歳ぐらいで死んだの言うかというきまりはなく、当時七十一歳の祖父が四十歳前後で死んだ息子に対してそういう言葉を使ったとしても不自然でなく考えられる。また観阿弥が四十二歳で今熊野で能を舞った時世阿弥は藤若と呼ばれて十二歳であったから、大体そのくらい年の隔たりが世阿弥と元雅の間にもあったと仮定してよければ、世阿弥七十歳の時、元雅は四十ぐらいであったと思われる。それから逆算すると、応永二

十五年には元雅は、二十六歳ぐらいだったということになる。元次は元雅のことだろうとして、二十六歳ぐらいで『別紙ノ口伝』を相伝される資格があったのだろうかという問題になると、それは十分にあったと言い得る。第一巻『年来稽古条々』にも明示してあるように、二十四五の年ごろは「一期の芸能のさだまる初」で、「声と身」と二つが定まって「年ざかりに向ふ芸能の生ずる」時期であり、況んや「子ながらもたぐひなき達人」であった元雅のことだとすれば、その年ごろで相伝の允可を受けても不思議はなかったであろう。また、世阿弥に取って見れば、五十六歳といえど父観阿弥の寿命をすでに四歳も越えて居り、彼自身の体験から考え出した『花鏡』の腹案（『花習』）もすでに出来ていたことであるから、亡父相伝の『花伝書』をば一日も早く嫡男に譲りたい心があったとも考えられる。かれこれ思い合せて見ると、その年ごろの元雅が『別紙ノ口伝』を受けたことに少しも不自然は感じられない。問題はただ元雅という名と元次という名を同一化することにどのくらいの妥当性が見出せるかということだけである。

それについては、元次は初めの名で、応永二十五年頃まではそう呼ばれていたが、その後元雅と改名されたのではないかと推定されるのである。そういった実証となるべき文献はないが、しかし、同時にまた反証もないのである。管見の及ぶ限りに於いて元雅の名の記録に現れたものは殆どなく、元雅についての最後の記録として、『大乘院雜事記』に「応永三十四年（前記の推定に拠れば元雅三十四歳）二月九日、今晴、観世三郎、同十郎、十二次郎、四人同時被召之」とある記事とても、元雅とはなくて十郎となっている。だから、元次が元雅となったとしても、いつ頃のことだかわからない。それ以前の記事の元雅の事と推定される所にもただ観世大夫とのみ記して、同様に名前はない。元雅が観世大夫になったのは、世阿弥が引退して入道を称した（応永二十九年頃）と同時であったと思われる。その時、世阿弥六十歳、元雅

(前記の推定に従えば) 三十歳。その傍証となるべき記述は『申楽談儀』にも見えている。応永二十九年霜月十九日、相国寺附近の檜皮大工の娘が重忠の折、北野の霊夢があり、勧め歌を詠んで観世に点を取らせて納めよという託宣があった。「其頃はや出家ありしほどに、夢心に、観世とはいづれやらんと思ひしを、世阿也と仰せけるを見て有ける」と、これは世阿弥の述懐である。その頃、ただ観世といっても、大夫は十郎元雅であり、世阿弥も入道してはいたが観世に違いないから、どちらだろうかと疑ったというのである。しかし、その記事にも十郎とも元雅とも書いてない。もしかた推定が許されるとすれば、元雅は元次と呼ばれていたのを、観世大夫となった機会に元雅と改めたものではあるまいか。

そういうことを私がくだくだしく書き列ねるのは、元次相伝ということは『花伝書』の場合には極めて重要だからである。というのは、『花伝書』は「二代一人ノ相伝」という建前になっていたほど重大な相伝物であり、文献に現れたところでは、その相伝を受けた者は四郎と元次の二人しかないのであるから。

四郎は世阿弥の弟であり、その四郎にまづ相伝してあったところが、その後嫡男が成長して「芸能感人」と認められるまでに上達したので、その嫡男(元次)と当時は呼ばれていたと想定して)にもまた相伝したというのは、直系伝統の考え方からすれば、蓋し当然過ぎるほど当然であったともいえる。もしその想定にまちがいがないとすれば、元次相伝が重視されることは大いに理由のあることでなければならぬ。

元次相伝の重視されていた一つの事件としてわれわれは次の如き記載を知っている。それは宗節本『花伝書』(乙)の成立に関するもので、同書『別紙ノ口伝』の奥書に「此本十郎太夫方のを書写也」と宗節自らの手で記してある。宗節は観世六代目(実は七代目)元広(道見)の息子で、その名を左近元忠と呼び、七代目(実は八代目)の宗家であった。十郎大夫というのはその兄で、前述の如く、出て越智観世の

名跡を継ぎ、駿河の十郎大夫と俗に呼ばれていた。彼は芸道に熱心でなく、早くから家康の側近に侍してお伽衆の如き役目をしていた。その家に伝わる元次相伝の『花伝書』（世阿弥自筆本）をば後で家康に献上し、自分は写本を持っていた。宗節が「此本十郎太夫方のを書写也」と記したのはその写本のことであろうか、それとも家康に献上前の原本であろうか、いずれにしても元次本であった。宗節の識語はそれに続いて「又此家の本も有、同之。以上十ヶ条少もちがはず。十郎かたの書は家康に御所持也。二札の外あるべからず。秘伝々々」とあって、「於遠州写之、天正六年十月吉日、宗節（花押）」と署名してある。「此家の本」というのは先祖四郎大夫が兄世阿弥に相伝されたもので、音阿弥以来観世宗家の伝承本で、当時はまだ無事に保存されていたものと思われる。それを元次本と比較して見ると、『別紙ノ口伝』の項目十ヶ条とも少しもちがっていないという証明である。そういった書き方といい、また、自分の家に先祖伝来の『花伝書』があるにも拘らず、それをば参考とするにとどめ、元次本の方を主位に推して筆写したところを以って見ても、その頃まだ元次本がいかに重視されていたかが想見される。

元次本がそれほど重大に考られたことは、それが世阿弥芸統の最も由緒正しい相伝書と認められていた証拠であり、その点からも元次本は即ち元雅本であると推定されるのであるが、それについておかしなのは、観世の家では、その芸統を、観阿弥——世阿弥——元雅——音阿弥とは数えないで、元雅を除外して音阿弥を宗家三世の大夫と見なしているながら、その元雅（元次）の相伝書をば極めて重要視していたことである。系譜の上でそういう無理をしたために、順位が一代ずつ繰り上り、当代二十五世は実は二十六世の筈である。なぜそういう無理をしたかというに、音阿弥時代の元雅に対する敵愾心がそういうことをさせたものかと思われる。元雅は音阿弥に多分五六歳の兄であり、芸力はどちらも強く、よい競争者であった

が、元雅には一日の長があり、且つ世阿弥直系の大夫となった人だけに、音阿弥から見れば脅威を感じる競争者であったに相違なく、応永の末年に義教擡頭のを捉えて音阿弥が元雅に取って代って観世大夫となった時、元雅との関係は一層疎遠なものになり、遂に観世の系譜から元雅の名を抹殺するまでに到らしめたのだと思われる。それほど好ましくならぬことを敢てしたにも拘らず、なお音阿弥の子孫が元雅相伝の『花伝書』（元次本）を重視せざるを得なかったのは、何ととってもそれが世阿弥直系の相伝書だったからでなければならぬ。

その重大な相伝書（元次本の原本）が最後に駿河の十郎大夫の手から徳川家康の手に移るまではどうなっていたかという点、元雅歿後は当然その子十郎（世阿弥の嫡孫）の手にあったと思われるが、その十郎大夫（越智観世）の歿後はどうなったか、それが不明なのである。越智の十郎大夫の死んだのは文明十五年で、その後駿河の十郎大夫が越智観世を再興したのは天文十八年であったから、その間六十五年の空隙がある。つまり、その間元次本はどうなっていたかの問題である。しかし、元雅の系統はそれきりで断えてしまい、観世は音阿弥系統のみとなっていたのだから、その本も恐らく観世の家に保管されていたのを、宗節の兄の十郎大夫が越智観世の名跡を立てる時に持ち出して、家康に譲ったものであろう。そうして、それきり徳川將軍家の所蔵となっていたとすれば、江戸城度度の炎上ですっかりか烏有に帰したものと考えられる。

だから、元次本の原本（世阿弥自筆本）はずでにこの世に無いものと考えてよく、それを筆写した十郎大夫本（宗節筆写の底本）も所在不明である上は、その十郎大夫の転写本（堀家から松廼舎文庫に収蔵されたもの）が重要視されるべきであったのに、大正十二年の震災火で焼失した今日となつては、吉田博士

がそれを校訂複製した『花伝書』の価値が増えるわけになる。しかし、それよりも実は転写の度数の少ない宗節本の方が却ってより多く信用されてよいのである。

ところで、宗節本の奥書に、十郎大夫方の本（元次本）と「此家の本」（四郎大夫相伝の本）とを挙げ、**「二札（冊）の外あるべからず」**と言って居るのは、外に**禅竹本**、『花伝書』（丙）が金春家に在るべきことを知らなかった為か、それとも、知っていたけれども、それは大事な『別紙ノ口伝』を欠いていることをも知っていたので、数に入れなかったのか、その辺のところは何ともいえないが、禅竹本が元次本または四郎大夫本に較べて低位に見られていたことには理由がなくはない。というのは、『花伝書』の相伝は『別紙ノ口伝』が添えられて重大な価値を発揮すべき筈であるのに、禅竹の『花伝書』相伝は第五卷『奥儀』までで、『別紙ノ口伝』が添えられたという形迹はないからである。従来金春の家でも世阿弥は禅竹の岳父として特別に重視され、相伝書はもとより、断簡零墨に至るまで世阿弥の物は悉く秘蔵されていたにも拘らず、その中で最も大切な『花伝書』に『別紙ノ口伝』か附いてないことはその部分の相伝を受けなかった証拠と見られるが、そのことは世阿弥と禅竹の芸道交渉関係並びに世阿弥は禅竹の芸力をどう見ていたかを吟味することによって裏書されるであろう。

禅竹氏信は世阿弥には女婿であり、元雅には義弟であった。出生は応永十二年だから、元雅が死んだ時（永享四年）は二七歳であった。その時世阿弥は七十歳であった。禅竹の修業時代は世阿弥はすでに引退後であったから、彼は専ら元雅大夫に就いて修業した。しかし、世阿弥も禅竹の力量を知らない筈はなかった。その批評に曰く、「爰に**金春太夫**、芸風の性位も正しく、道をまもるべき人なれ共、いまだ向上の大祖とは見えず。芸力の劫つもあり、年来の時節いたりなば、さだめて異中の異曲の人とやなるべき。そ

れまでは又世阿が世命あるまじければ、当道に誰あつていんかの証見をもあらはすべきや。但し、元雅は金春ならではの当道の家名を後世にのこすべき人体あらずと思ひけるやらん、一大事の秘伝の一卷を金春に一見を許しけると也。」(『七十以後口伝』)。これは元雅を喪った翌年の歎声であるが、世阿弥は禅竹の将来には矚目していたけれども、その頃はまだ「向上の大祖」とは認めていなかった。だから、『別紙ノ口伝』が相伝されなかったとしても止むを得ないことであつた。元雅がひそかに「一大事の秘伝の一卷」を禅竹に内見させたというのは、『別紙ノ口伝』を意味するものか、『花鏡』を意味するものか、『至花道』を意味するものか、それも判定に苦しむが、『花伝書』が第五卷『奥儀』までの相伝になつていたとすれば、それは『別紙ノ口伝』のことではないかと思われる。しかし、世阿弥が健在している限り、允可は世阿弥から受けるべきものであつたに相違ないから、禅竹はその相伝を受けなかつたものと見なされる。そうして、世阿弥はそれを書いた翌年佐渡に流され、それきり禅竹との交渉は文書による外はなかつた。佐渡には幾年配流されていたか確証はないが、永享九年八月に佐渡から禅竹へ宛てた書状が遺っているのを以つて見ると、少くともその頃までは配所の月を眺めていたことであろう。否、もっと後まで、恐らく嘉吉元年(世阿弥八十一歳)までは配流のままであつたのではないかと思われる。というのは、その年、世阿弥をいじめつけた將軍義教が赤松満祐に暗殺され、新將軍(義勝)が代つて立つと、今まで義教の為諸所に配流されていた公卿二十八名以下多くの人たちが赦されて帰落したから、世阿弥もその時に赦されて帰つて来たものと想定することは不合理であるまい。そうだとすると、禅竹は越えて嘉吉三年に世阿弥が八十二歳で歿するまで、芸事に於いて果してどのくらいの交渉を持ち得たであろうか。世間には世阿弥は晩年を女婿禅竹の家で送つたかの如くに想像する説が流布しているけれども、それは確実な根拠を持っていな

いことは、世阿弥は嫡孫十郎の家で最後の歳月を過したという想像説が確実な根拠を持っていないのと同じである。しかし、この二つの想像説のうちでは、まだしも後者の方に可能性が多いようにも考えられる。というのは、世阿弥はすでに高齢ではあり、衰弱もしていたのであろうが、何とかして元雅の遺子を守り立てて芸統を継がせたいと思う心があったものの如く、それには一度出家した二男元能さえも還俗し応援したらしいので、かたがた、世阿弥だけが金春に身を寄せたとは簡単に思えないのである。

禅竹と世阿弥の関係がそういった程度であったとすれば、禅竹相伝の『花伝書』に『別紙ノ口伝』が添えられてないこともうなずけるわけであるが、しかし、さればと云って、禅竹本『花伝書』の価値を貶しめて考えるのはよくない。何となれば、禅竹本『花伝書』は（もしそれが世阿弥の自筆本に相違ないとすれば）現存唯一の世阿弥自筆本『花伝書』であるから。その原本は近年コロタイプ版で発表された以前私も一見したことはあるが、校訂者川瀬君の推定するように果して応永末年頃の世阿弥の筆蹟であるかどうかについては見当がつかず、或いは、もつと厳密に検覈（けんかく）すると、根本、世阿弥の真蹟であるか否かについても疑念が起らないわけではないが、しかし、世阿弥の筆蹟ではないという反証も十分にはあがらないから、大体に於いて伝承を是認してよいのではなからうかと思われる。遺憾なことは、禅竹はその『花伝書』をいつ頃相伝されたかという文献が見当らないことである。それがため、その相伝本の最終巻第五卷『奥儀』に相伝識語のないことを問題にする人があるけれども、これは元次本の場合でもそうであるように、『別紙ノ口伝』の奥書には必ず相伝識語は記すもののようにであったが、それ以前の諸巻には相伝識語が必ずあるべきか否かは断言できない。思うに、世阿弥はまず第五巻までを禅竹に相伝しておいて、いよいよその芸劫が「向上の大祖」と認められるようになった暁に『別紙ノ口伝』を相伝するつもりだったので

あるまいか。

いずれにしても、しかし、上記三種の『花伝書』の本文を比較検討して見ると、宗節が見た二本について言っているように「少しもちがはず」とは行かないで、辞句に多少の出入があることは免れないが、他の二本は転写本のことであるから、少くとも第五卷『奥儀』までに於いては、禅竹本は最も有力な底本たるの資格を持ったものと言い得る。

その他にも『花伝書』は江戸時代の写本が幾種か伝わっているけども、信頼の度に於いて皆前記三種に遠く及ばないものであるからその考証に入らない。

結論としては、禅竹本（第五卷まで）第一、元次本、宗節本これに次ぐ。但し、後者の二本についてはいずれも転写本であり、それぞれ得失があることだから優劣なく参照すべきだと思う。

五 『八帖本花伝書』

私の『花伝書研究』の序説として言いたかったことは以上で尽きていると思うが、ついでに『八帖本花伝書』について少し述べておくことにする。

『八帖本花伝書』は、世阿弥の真実の『花伝書』が能の家の奥深く隠されて、名のみ喧伝して実物を読むことができなかつたから、それを一見したいと切望する世間の待望に於いて出来たものと思われる。何びとが編纂したのか詳かでないけれども、いずれは観世の家に何等かの便宜でもあって『花伝書』を部分的に見ることのできた人の仕業であろうか。慶長年間ともいい、寛文年間ともいうが、早くから木活字本になって流布していた。浅野栄足の『観氏家譜』には木活字版『花伝書』（八帖本）に寛文五年の開板

で、「此は偽書なり、世阿弥著作の正本にはあらず」として、その後また同種の板刻本が出来たことをいい、二種とも世に行われていたことが記されてある。世阿弥の『花伝書』が一般に見られなかった時代には「偽書」として指摘する必要があったのかも知れないが、注意して読む人には、それが世阿弥の述作でないことはわかりきったことで、例えば、第五巻の奥書に「おほかたこの巻に書きしるす所は、観世音阿弥、今春善竹、宝生蓮阿弥、金剛そうせつ、右四人の定め置は、末代にをみて此花伝書のほかは皆わたくし芸たるべし」という文句があり、第六巻の奥書にも類似の文句がある。音阿弥、禅竹、蓮阿弥、宗節（金剛に宗節なる者はなかった）、この年代雑陳の四名の制定で出来たものの如く記してあるのはおかしいが、しかし、世阿弥の述作であるとは（少くとも初めの木活字本には）示していない。（それを後年の板刻本が各巻の結尾で「世阿弥」と入れたのである。）それでいて、そのくせ、世阿弥の『花伝書』の『条々三巻』を分割して殆んどそのまま挿入したりもしているのである。

その八巻の構成を示すと、

第一巻 翁立の事など。

第二巻 調子の事など。

第三巻 謡の事など。

第四巻 囃子の事など。

第五巻 扮装の事など。

第六巻 『花伝書』の中から『物学条々』と『問答条々』を取り上げ、それに能の扮装の各論めいたことなどが付け加えられてある。

SAMPLE
Shoshi-Shinshu.com

第七卷 囉子の各論めいた事など。

第八卷 『花伝書』の初めに出てゐる観阿弥の訓戒二箇条と『年来稽古条々』、及び謡、囉子、狂言アヒの事など。

と、大体この項目を一瞥してもわかるであろうように、主として実地学習の手引草になるような意図で編纂されたものと見えるが、しかし、出来ばえは必ずしも実用的でなく、例えば、調子のことを述べるにも雅楽の十二調子を基準として論じたり、また、諸所に仏説を織りまぜて理論づけようとしたりする魂胆が見え透いていたりするところ、甚だ粗莽な行き方である。とても世阿弥の『花伝書』の秩序整然たる論理構成とは同日に談ずべきものでない。文中しばしば下掛二流（金春、金剛）のことを「大和がかり」と称して「当流」（観世）と対立させたりしているところを以って見ると、観世流の末葉の徒輩が作成したものと、いかにも思われる。そのことは第六巻結尾の「土意を以是を撰じしらず、然ば天下の御大夫なるゆへに、くわんぜに是をくだし給はりぬ」の文句と照応するものである。

要するに、『八帖本花伝書』はそうした首尾一貫しない杜撰なものであるけれども、また、見方によっては全然取りえない物ということもできない。というのは、それが作成された当時（寛文か、或いは遡って慶長ごろか）の能の学習状態について、殊に舞台方面のことについて、種種参考となるべき事項が記載されてあるからである。能は観阿弥が大成して世阿弥がそれを完成し、その後は多少の革新も行われなければならない、大体に於いて夙く古典視されるようになり、従つてその形をできる限り崩さないで保存しようとする努力で演じられて来た。にも拘らず、世代の推移の中には物を変質させないでは措かない強い力があつて、変えまいとする間にも次第に變つて行くのをどうすることもできない。世阿弥の時代に能を見

ていた者が、仮に今日卒然として現代の能を見ることができたとすれば、彼はこれが果して能であろうかと死ぬほど驚くであろう。われわれは同じ目で五百余年前の能と今日の能と見較べることはできないから平気でいられるけれども、もしそういうことができたとしたならば、自分の目を疑わないではいられないだろう。それほど変遷した今日の能と室町時代の能の中間の段階に於いて、能がどんな風に変遷しつづあつたかを知る一つの手がかりとしては『八帖本花伝書』は少からず役立つものである。同時にまた、世阿弥の理路井井たる「花」の説述が『八帖本花伝書』の時代には殆んど理解されもしなくなっていたことが想見されて、それより一世紀半以上も古く出来た『花伝書』の光輝燦然たる姿が却つてますます尊ばれるのである。

SAMPLE
Shoshi-ShinSui.com

風
姿
花
伝

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

夫、申樂延年のことわざ、其ノ源を尋ヌるに、或ハ仏在所（一）よりおこり、或ハ神代より伝フ（二）といへども、時うつり代へだゞりぬれば、其ノ風をまなぶちから及ビがたし。近比万人のもてあそぶ所は、推古天皇の御宇に、聖徳太子（三）、秦河勝に仰せて、且は（四）天下安全のため、且は（五）諸人快樂のため、六十六番のゆうゑん「遊宴」を成て、申樂と号せしより以来（六）、代々の人、風月の景を仮て、此ノあそびの中だちとせり。其ノ後、かの河勝の遠孫、このげい「芸」をあひつぎ「相継」て、春日日吉の神職たり。仍、和州江州のともがら、両社の神事にしたがふ事、いまに盛なり。されば古をまなび、新を賞する中にも、全風流をよこしまにする事なかれ。たゞ、こと葉いやしからずして姿ゆうげん「幽玄」ならんを、う「受」けたる達人とは申スべき哉。先、此ノ道にいた「至」らんと思はんものは、非道を行ずべからず。但シ、哥「歌」道は風月延年のかざり「飾」なれば、尤モこれをもち「用」ふべし（七）。凡ソ若年より以来、見聞およぶ所のけいこ「稽古」の条々、大がい注シ置処也（八）。

一、好色 博奕 大酒。（三重戒、是レ古人ノ掟也。）

一、稽古はつよ「強」かれ、諍識（九）はなかれと也。

SAMPLE
Shoshi-Sinsu.com

考異

- (一) 仏在所(禪竹本、宗節本)——仏有所(元次本)。ブツザイシヨと訓みたいところであるが、元次本には「仏有所」とあるのを見ると、ホトケアリシトコロと訓ませるつもりか。
- (二) 伝フ(禪竹体)——伝る(元次本、宗節本)。
- (三) 聖徳太子——宗節本にはこの四字なく、その上の「推古天皇の御宇に」の横に「聖徳太子仰」と傍註がある。
- (四) (五) 且は(元次本、宗節本)——且ハ(禪竹本)。
- (六) 以来(禪竹本、宗節本)——此方(元次本)。「以来」はコノカタと訓ませるのがきまりで、後にいくらかも例がある。
- (七) もちふべし(禪竹本、宗節本)——もちうべし(元次本)。
- (八) 注シ置処也(禪竹本)——注置ところなり(元次本、宗節本)。
- (九) 諍識(元次本、宗節本)——「情識」(禪竹本)。情識は諍識の当字であろう。

SAMPLE
Shoshi-Shinshu.com

解説

この一節は『花伝書』全体のはしがきで、まず、猿楽はいかに発生したかということ¹を当時の伝説によって記述し、和州江州のともがら即ち大和猿楽・近江猿楽の諸座が今もなお祭祀の芸事にたずさわる事実によってそれを裏書し、次に、この芸道に於いて真実の練達者といわれるには、いかなる心がまえを以って進むべきかを説き、「風流をよこしまにする事なかれ」と戒め、「言葉卑しからずして姿幽玄ならん」を志すべきだと教え、それをば日常の行動に於いて専念し、「非道」を行^{ぎょう}じてはならない、と注意してある。非道というのは正道の反対のもので、この芸道に於いて非道といえは、「風流をよこしまにすること」となるべき一切のものを意味することになるであろうが、それは芸事の上の非道に限らず、日常行動の上の非道的なものをもすべて含めていと認められる。文末に項目を改めて「好色、博奕、大酒」を「三重戒」（三種の戒）として特に戒めてあるのも、その理解の上ではつきりとなる。「是レ古人ノ掟也」と註した「古人」は、世阿弥のくせの当字で「故人」即ち亡父観阿弥清次のこと²でなければならぬ。好色、博奕、大酒が当時いかに世上に流行して、芸道精進の妨げとなっていたかが想像される。同じことが『申楽

談儀』では、「好色、博奕、大酒」の外に「鶯飼ふこと」を加えて、四重戒となっている。今一つの訓戒「稽古は強かれ、情識（誣識）は無かれ」というのも、特に故人の掟としてことわってはないけれども、恐らくこれも観阿弥の訓戒を世阿弥が伝えたものと解してよからう。「誣識」は仏教の言葉で、我執にこだわって意地を張り、徒らに対抗意識を保持して向上の妨げとなるものであるから、そういった感情を無くして、ひたすら「稽古」に強く精進しなければならぬ、というのである。なお、そのことは第三卷『問答条々』の中でも説かれてある。

「されば古きをまなび、新らしきを賞する中にも、全う風流をよこしまにすることなかれ」といい、「此の道に至らんと思はんものは、非道を行はずべからず」というところが、この「はしがき」の主意であるが但書に「哥道（歌道）は風月延年のかざりなれば、尤もこれを用ふべし」とある。和歌は猿楽の詞章の構成の上に大いに利用されてあるだけでなく、歌道精神が猿楽の芸道精神に及ぼしている影響の顕著なものであることによっても容易に理解されるであろう如く、これだけは観阿弥も世阿弥も重く見て、他の学問、遊芸、勝負事、その他の非道的なものから区別して、却って奨励している。尤も「風月延年のかざり」であるという意味に於いてではあるが。

「風月延年」といい、「申楽延年」といい、延年を自由に勝手に使っているが、これはいかに解すべきであらうか。元来、「延年」は遐齡延年などとつづけることもあり、延命の意味に用いて祝福の場合に使われていた言葉であったが、仏寺の芸能の催しごとに用いられるようになってからは特殊の意味を持つようになり、殊にその代表的な興福寺維摩会の芸能の中には「舞延年」と呼ばれるものがあつた。（『花伝書第四・神儀』参照）。能の『安宅』の小書にも「延年舞」というのがあり、今日も行われていて、男舞に似

て特に僧侶の舞う勇壮な舞の名称となって伝わっている。しかし、此処に「申楽延年」とか「風月延年」とかある延年は、そういった「舞延年」とか「延年舞」とかに限られたものではなく、恐らく観阿弥もしくは世阿弥一流の使いぐせで、甚だ自由にそれを適用して、一般的に舞とか能芸とかの意味に用いたものではないかと思われる。そう解するよりほかに解し方はなさそうである。しかし「申楽延年」はそれであるとして、「風月延年」の方はなお考慮を要する。風月は花鳥風月の風月で、猿楽は昔から風月をその景物に借りて媒介とした遊びだといってあるように、もしこれを「花鳥風月を景物として添えた風流の舞」と取つてよければ、結局「申楽延年」と同義語になるわけである。

また、猿楽発生の伝説についての言説は、観阿弥父子がどの程度までそれを信じていたか、或いは、あまり信じてはいなかったとしても、そういった伝説を無視しない方がよいとする理由があったものか、それについては後で『神儀』の巻の条下で触れるであろう。

次に、「凡そ若年よりこのかた、見聞き及ぶところの稽古の条々、大概注しおくところなり」とあるのは、いうまでもなく、世阿弥が幼少の頃から父観阿弥について稽古してもらった見聞をあらかた書き留めたのが即ちこの『花伝書』であるということである。同じことを『奥儀』の末段にも次の如く記してある。「凡ッ花伝の中、年来の稽古よりはじめて、この条々を注ス所、全ッ自力よりいづる才学ならず。幼少より以来、亡父のちからをえて人となりしより廿余年があひだ、目にふれ耳にきき置きしまゝ、そのふうをうけて、道のため、家のため、是を作するところ、わたくしにあらむものか。」

SAMPLE
ShoshaShinshu.com

風姿花伝第一 年来稽古条々

七 歳

一、此ノげい〔芸〕にをい〔於〕て、大方七歳をもて初とす。此ノ比の能のけいこ〔稽古〕、かならずその物
自然としいだす事に〔二〕、得たる風躰あるべし。舞はたらき〔働〕の間、音曲、若は、いか〔怒〕れる事な
ど〔三〕にてもあれ、風度しいださんか、り〔懸〕を、先〔三〕うちまかせて心のまゝにせさすべし。さのみ
に〔四〕、よ〔善〕きあし〔悪〕きとは、をし〔教〕ふべからず。あまりにいたくいさ〔諫〕むれば、わらべ
〔童〕〔五〕はき〔氣〕をうしな〔失〕ひて能物ぐさく〔成〕ちぬれば、やがて能はと〔止〕まる也。ただ、音
曲、はたらき〔働〕、舞など〔七〕ならではせさすべからず。さのみの物まね〔真似〕は、たとひすべくとも、
をしふまじきなり。大場など〔八〕の脇の申樂にはた〔立〕つべからず。三番四番の、時分のよからんずる
に、得たらむ風躰をせさすべし。

SAMPLE
Shosha-Shinsui.com

十三三より

此ノ年の比ヒよりは、はや「早」やうくこえ「声」もてうし「調子」にかゝり、能も五心づく比ヒなれば、次第ヒに物かず「数」をも二〇をし「教」ふべし。先童形マツドウギキョウなれば、なにとしたるもゆふげん「幽玄」なり。声もた「立」つころ「頃」也。二一たよりあれば、わろき事二二はかく「隠」れ、よき事はいよく花めけり。大かた、児ちごのさるがく「猿楽」に、さのみこまか「細」なる物まね「真似」など二三は、せさすべからず。当座タウザも似あ「合」はず、能もあが「上」らぬさう「相」なり。但シ、かんのう「堪能」に成なりぬれば、なにとしたるもよかるべし。ちご「児」といひ、こ多声コタナウといひ、しかも上手ならば、なにかはわるかるべき二四。さりながら、此ノ花はまことの花にはあらず。ただ時分ジブンの花なり。されば、此ノ時分の稽古、すべてくやす「易」き也。ナツさる程に、いちご「一期」の能の定めには二五成るまじきなり。此ノ比ヒの稽古、やす「易」き所を花にあて、わざをば二六大事にすべし。はたらき「働」をもたし「確」やかに、音曲をも文字にさはくとあたり、舞をも手をさだめて、大事にして二七稽古すべし。

十七八より

この比ヒは又あまりの大事にて、稽古おほ「多」からず。先、声かは「変」りぬれば、第一の花う「失」せたり。躰タイもこしだか「腰高」になれば、かゝり「懸」う「失」せて、すぎし比ヒの、声もさかり「盛」に、はな「花」やかに、やす「易」かりし時分のうつ「移」りに、手だ「立」てはたとかは「変」りぬれば、き「氣」をうしな「失」う。結句ケツク、見物衆もをかしげなる二八けしき「気色」見えぬれば、はづかしさと申マウシ、彼是カニシこゝ、

にてたいくつ〔退屈〕するなり。此ノころのけいこ〔稽古〕には、たゞ二九、ゆび〔指〕をさして人にわら〔笑〕はるゝとも、それをばかへりみ〔顧〕ず、うち〔内〕にては三〇、こゑ〔声〕のど〔喉〕つ〔突〕かんずるてうし〔調子〕にて三二、よひ〔宵〕あかつき〔曉〕のこゑ三三をつか〔使〕ひ、心中にぐわんりき〔願力〕をおこ〔起〕して、一ご〔期〕の堺こゝ三三なりと、しやうがい〔生涯〕にかけて、のう〔能〕をす〔捨〕てぬよりほかは、稽古あるべからず。こゝにてす〔捨〕つれば三四、そのまゝのう〔能〕はと〔止〕まるべし。そう〔惣〕じて、てうし〔調子〕はこゑ〔声〕による三五といへども、わうしき〔黄鐘〕ぼんしき〔盤渉〕をも〔以〕て三六もち〔用〕ふべし。てうし〔調子〕にさのみかゝれば、身なりにくせ〔癖〕い〔出〕でく〔来〕る物也。又、こゑ〔声〕もとし〔年〕よりて三七、そん〔損〕ずるさう〔相〕なり。

二十四五

このころ〔頃〕、一ご〔期〕のげいのふ〔芸能〕の定まるはじ〔初〕めなり。さる程に、けいこ〔稽古〕のさかひ〔界〕なり。へ爰を三昧の初とす。三八、こゑ〔声〕もすでになを〔直〕り、てい〔魅〕もさだ〔定〕まる時分なり。されば、このみち〔道〕に二のくわほう〔果報〕あり。こゑ〔声〕と身なり〔形〕也。これ二はこの時分にさだ〔定〕まるなり。としぎかり〔年盛〕にむか〔向〕ふげいのう〔芸能〕の生ずる所なり。さる程に、よそめ〔外目〕にも、すは上手い〔出〕でき〔来〕たりとて、人もめ〔目〕にた〔立〕つるなり。もと名人など三九、なれども、たうざ〔当座〕の花にめづらし〔珍〕くして、たちあひせうぶ〔立合勝負〕にも、一たん〔旦〕か〔勝〕つ時は、人もおも〔思〕ひあげ三〇、ぬし〔主〕も上手と思はしむる三三なり。是返々ぬし〔主〕のためあだ〔仇〕なり。これもまことの花にはあらず。とし〔年〕のさかり〔盛〕と、み〔見〕る人の

一旦の心の(三三)めづらし「珍」き花なり。まことの目き、「利」は見わ「分」くべし。この比の花こそしよ「初」心と申すころなるを、極たるやうにぬし「圭」のおも「思」ひて、はや申樂にそばみたるりんぜつをし(三四)、いた「至」りたる風てい「魅」をする事、あさましき事也。たとひ人もほめ、めい「名」人など(三四)にか「勝」つとも、これは一旦めづらし「珍」き花なりとおも「思」ひさとりて、いよく物まね「真似」をもすぐ「真」にしさだめ、名をえ「得」たらん人に事を細にと「問」ひて稽古をいやましにすべし(三五)。されば、時分の花をまことの花とし「知」る心(三六)が、しんじち「真実」のはな「花」に猶遠ざかる心也。たゞ、人ごとにて、この時分の花に迷て(三七)、やがて花のう「失」するをもし「知」らず。初心と申すはこの比のこと也。

一、こうあん「公案」しておも「思」ふべし。我くらひ「位」のほどを(三八)能々心え「得」ぬれば、そのほどの花は一ご「期」う「失」せず。くらゐ「位」よりうへ「上」の上手とおも「思」へば、もとあるくらひ「位」の花もう「失」する也。よくくこゝろふ「心得」べし。

三十四五

此ノころの能、さかり「盛」のきはめ「極」なり。こゝにて、このでう「条」くをきわ「究」めさとりて堪能になれば、定めて天下にゆる「許」され、めいぼう「名望」を得つべし(三九)。若此ノ時分に、天下のゆる「許」されも不足に、めいぼう「名望」もおもふほどもなくは(四〇)、いかなる上手なりとも、いまだまことのはな「花」をきわ「究」めぬして「仕手」とし「知」るべし。もしきわ「究」めずは、四十より能はさが「下」るべし。それ後のせうこ「証拠」なるべし。さる程に、あが「上」るは三十四五までのころ、さが「下」

るは四十以来なり。返く、此ノ比天下のゆる「許」されをえ「得」ずは、能をきわ「究」めたりとは（四二）思ふべからず。こゝにて猶つゝしむべし。此ノころはず「過」ぎし方をも（四三）おぼ「覚」え、又ゆくさき「行先」のてだて「手立」をもおぼ「覚」ゆる時分也。この比きわ「究」めずは、このち「後」天下のゆる「許」されをえ「得」ん事（四三）、返くかた「難」かるべし。

四十四五

此ノころよりは、のう「能」の手だて「立」（四四）大かた「方」かは「変」るべし。たとひ天下にゆる「許」され、能にとくほう「得法」したりとも（四五）、それにつきても、よきわき「脇」のして「仕手」をも「持」つべし。のう「能」はさが「下」らねども、ちから「力」なく、やうく「年」た「闕」けゆけば、身の花もよそ「外」目の花もう「失」するなり。まづ、すぐれたらんびなん「美男」はし「知」らず、よきほどの人も、ひためん「直画」の申衆は年よりては見られぬもの也（四六）。さるほどに、此ノ一方はか「欠」けたり。この比よりは（四七）、さのみにこま「細」かなる物まね「真似」をほすまじきなり。大かた「方」似あひたる風てい「魅」を、やすくとほね「骨」をお「折」らで（四八）、わき「脇」のして「仕手」に花をも「持」たせてあひしらひ「会釈」のやうに、すくな「少」くとすべし。たとひ、わき「脇」のして「仕手」なからんにつけても、いよくこま「細」かに身をくだ「碎」く能をばすまじきなり。なにとしても、よそめ「外目」花なし。もし此ノころまでう「失」せざらん花こそ、まことの花にてはあるべけれ。それは、五十ちかくまでう「失」せざらむ花をも「持」ちたるして「仕手」ならば、四十いぜん「以前」に天下のめいばう「名望」をえ「得」つべし。たとひ天下のゆる「許」されをえ「得」たるして「仕手」（四九）なりとも、さやうの上手はこと「殊」に

我身をし〔知〕るべければ、猶なほわき〔脇〕のして〔仕手〕をたしな〔嗜〕み、きのみに〔五〇〕身をくだ〔碎〕きて、なん〔難〕の見ゆべき能をばすまじきなり。かやうに我身をし〔知〕るころ〔心〕、えたる人の心なるべし。

五十有余

このころよりは大方せぬならでは手だて〔立〕あるまじ。きりん〔麒麟〕も老イては土馬ドバにをと〔劣〕ると申ス事あり。さりながら、まことにえ〔得〕たらん能者ウツヤならば、物かず〔数〕はみなくう〔失〕せてぜんあく〔善悪〕見所ミドコロはすくな〔少〕しとも、花はのこ〔残〕るべし。亡父にて候し者は〔五二〕、五十二と申しし五月十九日〔五三〕に死去せしが、その月の四日〔五三〕、するが〔駿河〕の国せんげん〔浅間〕の御まへ〔前〕にて法楽ほうらく仕り、その日の申樂、こと〔殊〕に花やかたて、見物の上下一同にほうび〔褒美〕せしなり。凡ッそのころものかず〔物数〕をば、はや初心にゆづりて〔五四〕、やす〔易〕き所をすくな〔少〕くといろ〔色〕えて〔五五〕せしかども、花はいやましにみ〔見〕えしなり。これまことにえ〔得〕たりし花なるがゆへに、能（五六）枝葉もすくな〔少〕く〔五七〕、老木になるまで花はち〔散〕らで残りしなり。これ、ま〔目〕のあたり、老こつ〔骨〕にのこ〔残〕りし花の証拠なり。

年来稽古 以上

SAMPLE Shosho Shinshui.com

考異

- (一) しいだす事に(元次本、宗節本)——いだす事に(禪竹本)。
- (二) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (三) 先(元次本)——禪竹本、宗節本にはこの字なし。
- (四) さのみに(禪竹本、元次本)——さのみ(宗節本)。
- (五) わらべ(禪竹本)——わらんべ(元次本)——童部(宗節本)。
- (六) 能物ぐさく(禪竹本、宗節本)——能も物ぐさく(元次本)。
- (七) (八) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (九) 能も(禪竹本、宗節本)——能(元次本)。
- (一〇) 物かづをも(元次本、宗節本)——物かづも(禪竹本)。
- (一一) 二のソツ(禪竹本、宗節本)——この(元次本)。
- (一二) わろき事(禪竹本、宗節本)——わるき事(元次本)。
- (一三) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (一四) わろかるべき(禪竹本、宗節本)——わるかるべき(元次本)。
- (一五) 定めには(禪竹本、宗節本)——定めは(元次本)。
- (一六) わぎをば(禪竹本、宗節本)——わぎを(元次本)。
- (一七) 大事にして(禪竹本、宗節本)——大事に(元次本)。
- (一八) をかしげなる(禪竹本、宗節本)——をかしげなり(元次本)。
- (一九) ただ(元次本、宗節本)——禪竹本になし。

- (二〇) うちにては(元次本、宗節本)——うちにて(禪竹本)。
- (二一) こえのどつかんずるてうしにて(禪竹本)——声のとつかんてうしにて(元次本)——声のと、
かんでうしにて(宗節本)。
- (二二) よひあかつきのこゑ(禪竹本、宗節本)——夜あかつきの声(元次本)。
- (二三) こゝ(禪竹本、宗節本)——いま(元次本)。
- (二四) すつれば(禪竹本、宗節本)——すてれば(元次本)。
- (二五) こゑによる(元次本、宗節本)——こゑより(禪竹本)。
- (二六) わうしきばんしきをもて(禪竹本、宗節本)——わうしきらんけい(彎鏡)までを(元次本)。
- (二七) としよりて(禪竹本、宗節本)——年によりて(元次本)。
- (二八) 〈爰を三躰の初とす〉——これは元次本にのみある文で、禪竹本にも宗節本にもない。
- (二九) など(禪竹本、宗節本)——など(元次本)。
- (三〇) 人もおもひあげ(禪竹本、宗節本)——人思あげ(元次本)。
- (三一) 思はしむる(元次本)——思しむる(宗節本)——おもひしむる(禪竹本)。(元次本)を吉田博
士は「思ひはじむる」と訓ませているが、「思はしむる」ではあるまいか。
- (三二) 一旦の心の(禪竹本、宗節本)——一旦心の(元次本)。
- (三三) りんぜつをし(元次本、宗節本)——りんぜつとし(禪竹本)。
- (三四) など(禪竹本、宗節本)——など(元次本)。
- (三五) いやましにすべし(禪竹本、宗節本)——いやましてすべし(元次本)。
- (三六) する心(禪竹本)——知心(宗節本)——する心(元次本)。
- (三七) 迷て(元次本、宗節本)——をきて(禪竹本)。

- (三八) ほどを（元次本、宗節本）——ほど、（禪竹本）。
- (三九) 得つべし（元次本、宗節本）——うべし（禪竹本）。
- (四〇) ほどもなくは（元次本、宗節本）——程なくは（禪竹本）。
- (四一) きはめたりとは（元次本）——きはめたるとは（禪竹本）——きはめたりと（宗節本）。
- (四二) すぎし方をも（禪竹本、宗節本）——すぎし方を（元次本）。
- (四三) えん事（禪竹本、宗節本）——えんとの事（元次本）。
- (四四) 此ノころよりは、のうの手だて（禪竹本）——此比よりの能の手立（宗節本）——この頃よりの手にて（元次本）。
- (四五) 能にとくほうしたりとも（禪竹本、元次本）——能得法したりとも（宗節本）。
- (四六) 見られぬ物なり（禪竹本、宗節本）——見えぬ物なり（元次本）。
- (四七) この比よりは——この次に禪竹本にはまた「見られぬ物也」とあるが、元次本、宗節本にはない。
- (四八) ほねをおらで（禪竹本、宗節本）——ほねを出して（元次本）。
- (四九) えたるして（禪竹本、宗節本）——得たらんして（元次本）。
- (五〇) さのみに（禪竹本、宗節本）——さのみ（元次本）。
- (五一) 亡父にて候し者は（元次本、宗節本）——この句、禪竹本にはその部分だけ空白となって欠けている。
- (五二) 五月十九日（禪竹本、元次本）——五月十五日（宗節本）。
- (五三) その月の四日の日（禪竹本、宗節本）——その月の四日（禪竹本）。
- (五四) 初心にゆづりて（禪竹本、宗節本）——今の初心にゆづりて（元次本）。
- (五五) いろえて（禪竹本、宗節本）——いろひて（元次本）。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

(五六) 能は(禪竹本、宗節本)——能も(元次本)。
(五七) 枝葉もすくなく(禪竹本、元次本)——「すくなく」の四字宗節本になし。

解説

『花伝書』の、正しくいえば『風姿花伝』の第一巻で、題目を『年来としくるけいこのでうく稽古条々』という。年来はトシゴロと訓ませたものとおもわれる。禅竹本『花伝書』第五巻『奥儀』の末段に、「凡、花伝の中、年来トシゴロの稽古よりはじめて、「云々とある本文に片仮名で原訓を施してトシゴロとよませてあるによっても知られる。『花鏡』の『知習道智事』の条下に「軍躰をならう共、碎動力動などまでをば残すべき年来の時分あるべし」の年来も当然トシゴロとよむべきである。もとより年頃の当字で、幼少の年頃、中年の年頃といったように、年齢の一定の時期によつて稽古の仕方に変化のあるべきことを説くのが一篇の主旨である。

能の世界では、今日でも大体そうであるが、七歳ぐらゐの年頃から稽古を始めて、生涯を習い通るのがきまりである。此処に説かれてあるのは、父観阿弥清次の指導の下に、世阿弥元清がまだ藤若ふじわかと呼ばれた童形の頃から稽古をつづけた体験を基礎としたもので、それは世阿弥の体験であると共に、一方からいえば、観阿弥が自分の体得した理論を息子の習道の上に適用したものと見ることが出来る。観阿弥は日ごろ庭訓ていじゆんとしてそういった理論を息子に言い聞かせていたので、世阿弥は自分で全部はまだ体験しないうちか

ら理論として一応は知悉していたものと想像される。『花伝書』の最初の完成の年は正確にはわからないけれども、初めの三巻は応永七年には書かれた。応永七年は世阿弥三十八歳で、その時すでに「四十四五」の項目について、また「五十有余」の項目について書いているのは、いうまでもなく亡父の庭訓を忠実に筆にしたものでなければならぬ。それ以前の年頃の記述とても恐らく同様で、最善の場合を想像すれば、亡父の庭訓と息子の体験とよく一致していたものであるうと思われる。父に死別したのは二十二歳の時で、それまでに知識として知るべきことは一通り教わって居り、それからは秩序よく謂わゆる物数を尽くして実行しながら、なお工夫したり、考え直したりしたものであろう。

この『年来稽古条々』を読むについて大事な点は常に「花」との関聯に於いて理解されねばならぬということである。「花」とは何であるかは『花伝書』全体がそれを説明するのであるから、此処で先廻りして説明するには及ばないが、ただ注意しておきたいことは、『花伝書』の「花」の内容は、巻が進むにしたがって幾段もの展開があるということである。しかし、この第一巻『年来稽古条々』では「花」を説くことが主旨ではなく、まことの「花」を身に附けるためには、年齢によっていかに稽古の仕方を変えて行くべきかを理解させようとする態度であるから、「花」の持ち出し方も至って素樸である。此処では「花」というのは一種の舞台的魅力と解しておいてさしつかえない。美しき、品よき、見ごときなども「花」の属性として考えられるものではあるが、舞台演技の上で比喩的に使われる言葉としては、見物の興味を牽きつける魅力と解するのが妥当である。

「花」に「時分の花」（或いは「当座の花」と「まことの花」の区別がある。前者は年頃の関係で、若さとか美しさとか、おもにそういった生理的理由から一時的に興味を牽くもので、いくら魅力はあっても、

その年頃きりのものであり、一定の時期が経過すれば失せてしまう。けれども「まことの花」は確実な技法に基礎づけられて心理的にそれを提示するのであるから、容易に凋落するということがなく、最後までその効用を発揮する可能性がある。この「まことの花」を身に付けることが稽古の目的であるのはいうまでもない。

『花伝書』は結局は「花」を説くものであり、「花」と「幽玄」と「物真似」の関係を明かにすることが考えられてあるが、習得の基本としてはまず「物真似」を堅固なものにして置かねばならぬ。それには「稽古」ということが大事である。「稽古」を規則正しく積み重ねて、「工夫」を凝らして行かなければ「花」は最後まで「まことの花」にはならない。それですべて「稽古」のことから説き始める。

さて、稽古の年頃は七期に分けられてある。

(一) 七歳の頃から十一二歳まで。この年頃には、好きなことを自由にやらせるといふ程度にとどめておくべきで、あまりやかましく教え込もうとすると子供は却って心が萎縮して進歩が止まってしまふ。この頃稽古させるのは、音曲、働、舞おんぎょうく いたたまきなどに限るがよい。音曲はウタヒである。これは発声法の訓練として。次に、働と舞は身体手足の動かし方の訓練になる程度という意味である。何となれば、「物真以な」などはこの年頃には教えるはいけなさと戒めてあるによって知られる。観阿弥、世阿弥の行き方に従えば、能の基本的稽古は二曲、三体といて、二曲とはウタヒとマヒ、三体とは物真似の基礎として初めに習得すべき三種の姿態(老体、女体、軍体、これだけが特に大事なものとなっているのであるが、但し、それはもっと後になってからのことで、幼少の頃にはほんのウタヒとマヒの初歩的なことを子供相応に自然に稽古させればよい、というのである。それでも家の芸であれば、見まね聞きまねで物真似を器用にや

るということもあるであろう。そんな場合には、やらせるのもよからうが、むずかしく教えたりしないがよい。従って、大庭おほばの猿樂（晴れの演能）に出して脇能物（神能物）などを勤めさせたりすることはいけない。それはもつと年が行って、稽古が本式にできてから勤めさせるべきものである。能をやらせるならば、番組の三番目、四番目あたりの、子供の可憐な姿態の賞翫にふさわしい頃合を見はからって、そういう物をばやらせるべきである。

(二) 十二、三歳から、十六七歳まで。少年らしく脊も伸び、声も調子の立つ年頃で、「童形なればなにとしたるも幽玄なり」とある如く、最初の、「花」の現れる時期である。幽玄が即ち「花」というわけではないけれども、見た目が可憐で美しく、声がまた可憐で美しくば——それも一種の幽玄であるから——初歩的の意味での「花」とも呼び得るのである。但し、いうまでもなく、それは「時分の花」即ち一時的の「花」で、やがて次の時期に入って声がわりのする頃になれば消え失せるべき「花」である。だから、「一期ご（生涯）の能の定めにはなるまじき」花であるから、それに期待をかけず、稽古は、やり易いところを見どころにして、わざ（態）を大事にするように心がけねばならぬ。そのことを音曲、舞、働について具体的にいえば、音曲（ウタヒ）はイロブシなどはつかわせず、文字（コトバ）にはつきりとあたって、ごまかさなないように謡わせ、舞は手（型）をきめて確実に、働も堅実に、すべていいかげんにならぬように、但し、どこまでも鷹揚に、こせつかないように、ひねくれないように、みっちりと練習させることが必要である。

(三) 十七、八歳から、二十三、四歳まで。この年頃は稽古の上の危機で、その意味に於いて重大に考えねばならぬ。殊に初めの十七八の頃は変声期であり、それだけでも前の少年期の可憐さに較べて格段の相違である。しかも、体軀は大人なみに成長して腰高になり、それに応じて稽古の手立も変って来るので、本人

はめんくらってしまし、見物人の側でもそれを見ておかしがっているように思われると、本人は自信を失って気がひけて来る。そこでこの危機を切り抜ける方法としては、人に笑われても気にしないで、自分の家で、ある限りの声を出し、声が咽喉にぶつ衝かるほどに調子を張って、昼夜を分かず努力するより外はない。それには心中に祈念を起して、生涯の成否はこの瀬戸際に係かっているのだ、と命にかけて能を捨てないように悲壮な決心を以って努力しなければならぬ。

文末に声と調子についての注意がある。この危機に臨んで練習するには、「調子は声によるといへども、黄鐘、盤渉をもて用ふべし」（異本には「黄鐘、鸞鏡までを用ふべし」とある。これは本来雅楽の用語で、声の調子を五つに分け、壹越（宮）、平調（商）、双調（角）、黄鐘（徵）・盤渉（羽）の五音とする。その音階を更に細分し、その間に無調（下無、上無）を配当して十二律とすることがある。壹越、断金、平調、勝絶、下無、双調、鳧鐘、黄鐘、鸞鏡、盤渉、神仙、上無。（以上はすべて低い調子から始めて、次第に高くなっている。）此処で問題としているのは五音よっての分け方で、普通は双調を発声の標準とするが、特に声をいためつけて練習するためには、それより一段高い黄鐘、更に一段高い盤渉の声を出すがよいというのである。（鸞鏡となると、黄鐘より半段高く、盤渉より半段低い調子である。鸞鏡を問題にすると五音でなく十二律によらねばならぬ。）

「宵曉の声をつかふ」というのは、一日の時刻によって声のつかい方に工夫をする習慣が早くからあって、江戸時代初期には殆んど迷信の如くそれを守っていたようだが、大体に於いて、夜は声を多くつかうようにして稽古し、明方には声をあまりつかわないようにして稽古することであつたらしい。それを宵の声、曉の声といった。

(四) 二十四、五歳から三十三、四歳まで。この年頃こそ初めて生涯の芸能の本格的に定まる時期である。前期の危機を通り抜けて、二十四、五歳にもなると、声も調子がととのい、体軀もすっかりとなり、天分さえあれば、有望な前途が約束される。舞台人の恵まれた素質となるものは、何といっても、声調と体軀で、この二つは、即ち歌舞二曲の基礎であるから、これが確実に立派になれば十分の強味である。そこで、いよいよ物真似を着実に稽古することになるのであるが、物真似にも順序があつて、老体、女体、軍体(三體)からやり始める。(それについては第二巻にくわしい説明がある。)

この年頃の特長は、肉体的に若さが物をいい、新鮮にいきいきした、みずみずしい美しさが見られることで、それが調子よく行くと、さあ、上手が出た、と騒ぎ立てられたり、立合勝負(競演)で名人といわれる人を相手にして打ち勝ったりすることもある。そうになると、本人も気をよくして、われながら上手になつたのかとうぬぼれたりする。これは十分に警戒しなければならぬことで、この年頃の「花」はまだ決して「まことの花」ではなく、やはり「時分の花」にすぎないのである。見物人がほめ立てたところで、それは見物人が一時的の珍らしさに魅せられて感心したまでのことで、真実の批評眼のある人ならば、それが「時分の花」だということは見破ってしまう筈である。

要するに、この年頃の「花」は、厳密にいえば「初心」といふべき性質のものであるから、忘れても思ひあがってはならない。もともと「時分の花」にすぎないのを「まことの花」だと思ひ込んだりするところから、却って「まことの花」に遠ざかる結果にもなるのである。

反省して見なければならぬことは、自己の真価を正しく認識しているか否かである。自己の真価を正しく認識すれば、その程度に於いて持った「花」をば生涯失わないですむが、思ひあがって自己を真価以上

にえらく考えたりますと、せつかく持った「花」までも失うことになる。

(五) 三十四、五歳から、四十三、四歳まで。殊に三十四、五は芸能が、絶頂に達して、「花」の満開となる時期で、「盛りの極め」の年頃である。この時期までに今まで述べた修業を積み重ねて天分がそれを助けたならば、天下に認められて名望を得ることにもなるのであるが、もし反対にこの時期に及んでもいまだ天下に認められず名望が得られなかったら、「まことの花」をば究め得ない役者と思わねばならぬ。この時期までに「まことの花」を究め得ないとなれば、四十を過ぎて芸能は下る一方であり、後でそれは無慙な事実となって現れる。

ところで、この四十前後の年頃に於いて、「能を究める」には、即ち「まことの花」を確実なものとするには、どうすればよいかというと、これまで習得した技法をしっかりと身につけておき、更に、これから先どういう行き方でやって行くべきかの工夫を凝らさねばならぬ。それには極めて謙虚な心がまえで周到な思慮を要することはいうまでもない。

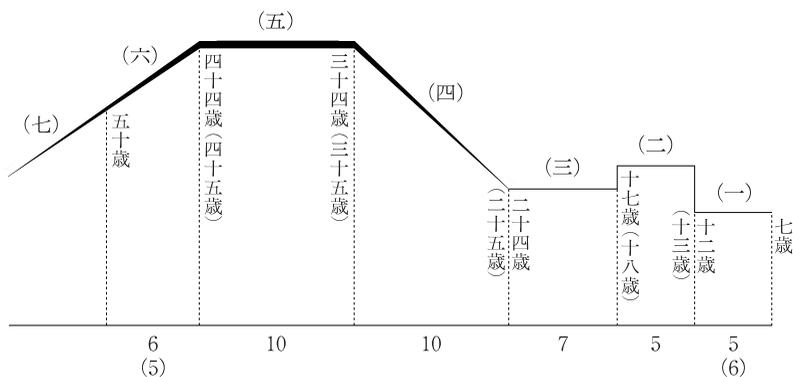
(六) 四十四、五歳から、五十歳頃まで。もはや芸力の絶頂を通り越して、肉体的にも無理のきかぬ時期である。「身の花」も「よそ目の花」も失せて行く年頃であるから、舞台に立つても特別の工夫を必要とする。というのは、「我身を知る」(身のほどを知る)ということ、たとえば、物真似をするにしても、あまり細かいことはしないようにして、鷹揚に年頃相応の風体を、やすやすと、骨を折らないでやるようにし、むしろ相手のワキに花を持たせて、自分では却ってそれにあしらうようにすべきである。それについても、有能な相手役のワキを持つことが必要である。能の種類の中に直面物ひためんものといってシテが面おもて(仮面)を掛けないで演じるものがあるが、五十前後になって肉体が衰えかけてからは(特別の美男でもない限り)

それは避けて演じない方がよい。だから、まずこの種類だけは欠けてしまふわけである。(近代は五十を過ぎて、六十を越えても、平気に直面物をやる人が多いが、この辺に昔の役者とはひどく心がまえのちがったところが現れている。)また、仮に相手方のよいワキがないとしても、身を細かに砕くような能はしないことにしたいものである。即ち、技巧を細かに見せるような行き方を慎んで、むしろ心持のにじみ出るような、或いは音曲で聞かせるような能をやる方が似合わしい。

要するに、何としても見た目に「花」のない年頃であるから、この年頃に及んで失せない「花」であるならば、それこそ「まことの花」というべきである。実際、五十前後まで「花」の失せない役者であるとなれば、その人はすでに四十前後で天下の名望を得ていなければならぬわけである。

(七) 五十歳以後。役者の表現は肉体を素材とするのであるから、年はいかんともすることができない。この年頃に至っては、もはやなるたけ動かないように工夫するよりほかに手立はない。せぬ工夫の必要な時期である。しかし、少年期、青年期、壮年期、中年期に於いて確実な修業を積んで来た名人の役者ならば、今まで身に附けていた技法はもはや使えなくなり、見どころも少なくなってしまったとしても、どこかにまだ「花」は残っているべき筈である。それこそ「まことの花」のありがたさで、枝葉の少なくなった老木に花が散らずに残っているにも譬えられる。

そう述べた世阿弥は、亡父観阿弥が晩年に駿河浅間の社頭せうけんで法楽ほうらくの能を演じた時の思い出を附け加えている。それは至徳元年(元中元年)五月四日、観阿弥が五十二歳で死ぬ半月前のことであったが、その日の演能は殊に花やかで、見物の上下の者を陶醉させたというのも、「老骨に残りし花」の実証であった。



以上『年来稽古条々』の叙述を図表で示すと次の如くなる。

まず(一)七歳から十二歳までを第一期とすれば、この最初の入門五年間は大体今日の初等学校教育期間に相当する。次の(二)十二歳から十七歳までの五年間の少年の「花」の期間は中等学校から高等学校初期へかけての教育期間ともいうべく、(三)第三の十七歳から七年間の青年期間は高等学校から大学を終るまでの修業時代にも比較される。それがすんで(四)二十四歳からやっと一人前の資格ができるわけで、それからの十年間に実力が向上すれば、次の(五)全盛時代には三十四五歳から入るといっわけで、その「まことの花」が約十年間つづくとすれば、四十四五歳までで、(六)それから先の五六年間は「花」が次第に失せて行くので、下り坂と見なければならぬ。そうしてやがて(七)五十の声がかかると何としても芸は下る一方で、余程の天分と工夫を以ってしなければ「花」は保つことができなくなる。

この区分法は或いは観阿弥、世阿弥一家の見方に限られたものでもあろうけれども、大体に於いて頗る合理的にできている。但し、われわれが注意しなければならぬことは、第五期以下の期間の問題で、即ち三十四五歳からの全盛期を十年間と見ることは、人間が恐らく

今日よりも早熟早老であった中世期には妥当と考えられたものであろうが、時代の推移によってもっとずりさがすることも想定されてよいかも知れない。昔は六十を過ぎると隠退して後を潔く後進にゆずる習慣であったが、近代は必ずしもそうとは限らない。それは一つは社会事情にも由ること、必ずしも芸能上のことばかりで考えるわけにも行かないが、「花」を美しい間に見せて後をきれいに片づけようとするには古人の行き方は賢明であったといえる。

また『年来稽古条々』の理論は、五十二歳でこの世を去った観阿弥の考え方を、後で三十八歳の世阿弥が整理したものであったことを思うと、結末のところは多少理論倒れがしていても限らない。というのは、世阿弥自身は結局八十一歳まで長命して、多分三十台には自分でも予想だもしなかったであろうさまざな老後の心境を体験し、それをさまざま文書に書き遺しているから、その辺のことについては、われわれは改めてまた老後の書き物を熟読する必要があるであろう。例えば、五十八歳で書いた『至花道』、六十歳以後の口述筆記『申楽談儀』、六十一歳で書いた『花鏡』、六十八歳で書いた『習道書』、七十一歳で書いた『七十以後口伝』などはその代表的なものである。これ等と『花伝書』の思想との関係についてはこの書の緒言にあらまし書いてあるから参照していただきたい。

SAMPLE
ShoshaShinsu.com

風姿花伝第二 物学条々

物まね〔真似〕のしなくふで〔筆〕につく〔尽〕しがたし。さりながら此ノ道のかんよう〔肝要〕なれば、そのしな〔品〕をいかにもくたしな〔嗜〕むべし。をよそ〔凡〕なに〔何〕事をものこ〔残〕さずよくに〔似〕せんがほんい〔本意〕なり。しかれども、又、こと〔事〕によりてこ〔濃〕きうす〔淡〕きをし〔知〕るべし。先、国王大臣よりはじ〔始〕めたてまつ〔奉〕りて、公家の御た、ずまひ、武家の御しんたい〔進退〕は、およ〔及〕ぶべき所にあらざれば、十分ならん事かた〔難〕し。さりながら、能くことば〔言葉〕をたづ〔尋〕ね、しなをもと〔求〕めて、けん〔見〕所の御いけん〔意見〕をま〔待〕つべき者也〔三〕。そのほか、上しよく〔職〕のしなく、花鳥風月のことわざ、いかにもくこまか〔細〕に似すべし〔三〕。田夫野人の事にいたりては、さのみに細に賤なるわざ〔態〕をば〔三〕に〔似〕すべからず。けりやう〔仮令〕、木こり〔樵〕、草かり〔刈〕、炭やき〔焼〕、しほくみ〔汐汲〕など〔四〕の、風情にもなるべき〔五〕わざ〔態〕をば、こまかにも〔六〕似すべきか〔七〕。それより猶いやし〔賤〕からん下しよく〔職〕をば〔八〕、さのみにば〔九〕に〔似〕すまじきなり。これ上方の御め〔目〕にみ〔見〕ゆべからず。若み〔見〕えば、あまりにいや

SAMPLE SHINSUI.COM

し「賤」くて、おもしろき所あるべからず。此ノあてがひを能々こゝろふ「心得」べし。へ似事の人体によりて浅深あるべきなり。〓

女

およそ女かゝり「懸」、わか「若」きして「仕手」のたしなみ「嗜」にあ「似合」ふ事なり。さりながら、これ一大事也。先、したて「仕立」見ぐるしければ、さらに見所なし。女御かうる「更衣」など〓の事は、輒その御ふるまひ「振舞」をみ「見」る事なければ、よくくうかが「伺」ふべし。きぬ「衣」はかま「袴」のきよう「着様」、すべてわたくし「私」ならず。尋ヌべし。ただよ「世」のつね「常」の女かゝり「懸」は、つね「常」にみな「見馴」るゝ事なれば、げにも〓輒かるべし。たゞ、衣小袖のいでたち「扮装」は〓、大かたの躰、よしくとあるまで也。まひしらびやうし「舞白拍子」、又は物ぐるひ「狂」などの女かゝり「懸」、あふぎ「扇」にてもあれ、かざしにてもあれ〓、いかにもくよは「弱」くと、も「持」ちさだ「定」めずしても「持」つべし。きぬ「衣」はかま「袴」など〓をも長くとふ「踏」みく、みて、こし「腰」ひぎ「膝」はずぐ「直」に、身はたをやか〓なるべし。かほ「顔」のも「持」ちやう、あを「仰」のけばみめ「見目」わろくみ「見」ゆ。うつぶ「俯」けぼうしろすがた「後姿」わろし。さて、くびもち「首持」をつよ「強」くも「持」てば、女に似ず〓。いかにもく袖の〓なが「長」き物をき「着」て、手さき「先」をもみ「見」すべからず。おび「帯」などもよは「弱」くとすべし〓。されば、したて「仕立」をたしな「嗜」めとは、かゝり「懸」をよくみ「見」せんとなり。いづれの物まね「真似」なりとも、したて「仕立」わろくては〓よかるべきかなれども、ことさら「殊更」女かゝり「懸」、したて

〔仕立〕をもて（三二）本とす。

老人

老人の物まね〔真似〕、此ノ道のあうぎ〔奥義〕（三三）なり。能のくらゐ〔位〕、やがてよそめ〔他目〕にあらは〔現〕る、事なれば、是第一の大事也。およそ能をよき程きは〔究〕めたるして〔仕手〕も、老イたるすがた〔姿〕は（三三）え〔得〕ぬ人おほ〔多〕し。たとへば、いやしきものまね〔物真似〕のわざ〔業〕物なんどのおきなかたち〔翁形〕は、大かたらう〔老〕くとしてしとやかなれば、さのみ大事なし（三四）。冠なをし〔直衣〕、多ぼし〔烏帽子〕かりぎぬ〔狩衣〕の老人のすがた〔姿〕、人たい〔魅〕けだか〔気高〕からでは賤なり。さうおう〔相応〕すべからず（三五）。稽古のこう〔勅〕入て、くらゐ〔位〕のぼ〔上〕らではにあ〔似合〕ふべからず。又、花なくはおもしろき所（三六）あるまじ。およそ、老人のたちふるまひ〔立振舞〕、おい〔老〕ぬればとてこし〔腰〕ひぎ〔膝〕をかぐめ、身をつむ〔詰〕れば、花う〔失〕せてこやう〔古様〕にみ〔見〕ゆるなり。さる程におもしろき所まれ〔稀〕なり。たゞ大かた〔方〕、いかにもくそゞろか（三七）、しとやかにたちふるま〔立振舞〕ふべし。ことさら老人のまひかゝり〔舞懸〕、無上の大事なり。花はありてとしより〔年寄〕とみ〔見〕ゆるこうあん〔公案〕、委しく習ふべし（三八）。たゞ老木に花のさ〔咲〕かんがごと〔如〕し。

ひためん〔直面〕

これ又大事也。およそもと〔元〕よりぞく〔俗〕の身なれば、やす〔易〕かりぬべき事なれどもふしぎ〔不

思議に能のくらゐ「位」あが「上」らねばひためん「直面」はみ「見」られぬ物也。まづこれは、けりやう「仮念」、その物くによりてまな「学」ぼん事ぜひ「是非」なし。めんしよく「面色」をばに「似」すべきだうり「道理」もなきを、つね「常」のかほ「顔」にか「変」へて、かほけしき「顔気色」をつくるふ事あり。さらにも「見」られぬものなり。ふるまひ「振舞」ふぜい「風情」をばそのものに似すべし。かほけしき「顔気色」をば、いかにもくをのれ「已」なりに、つくろはずぐにも「持」つべし（二九）。

物ぐるい「狂」

此ノ道の第一のおもしろづくのげいのう「芸能」なり。物ぐるひ「狂」のしなく「品々」おほ「多」ければ、この一みち「道」にえ「得」たらんたつしや「達者」は、十方へわた「互」るべし。くり「繰」返しくこうあん「公案」の入ルべきたしなみ「嗜」なり。けりやう「仮念」、つきもの「憑物」、しなく「品品」、神仏生霊死霊のとがめ「咎」など（三〇）は、そのつき「憑」物のてい「魅」をまなべば、やす「易」くたより「便」あるべし。おや「親」にわか「別」れ、子をたう「尋」ね、夫にす「捨」てられ、妻に（三一）をく「後」る、かやうのおもひ「思」にきやうらん「狂乱」する物ぐるひ「狂」、一大事なり。よき程のして「仕手」も、こゝを心えわけ「得分」ずして（三二）、たゞ一ペン「遍」にくる「狂」ひはたら「働」くほどに、み「見」る人のかん「感」もなし。おもひ「思」ゆへのものぐるひ「物狂」をば、いかにも物おも「思」ふけしき「気色」をほんい「本意」にあて、くる「狂」ふ所を花にあて、心を入てくる「狂」へば、かん「感」も、おもしろき見所も、定メテあるべし。かやうなる手がらにて、人をな「泣」かする所あらば、無上の上手とし「知」るべし。これをこゝろ「心」のそこ「底」によく「思」ひわ「分」くべし。およそ、物ぐるひ「狂」のいでた

ち〔扮装〕、にあ〔似合〕ひたるやうにいでたつべき事ぜひ〔是非〕なし。さりながら、とてもものぐるひ〔物狂〕にことよせて、時によりてなに〔何〕とも花やかにいであつべし。とき〔時〕の花をかざし〔挿頭〕にさ〔挿〕すべし〔三三三〕。又云フ、物まねなれども心得べき事あり〔三四〕。物ぐるひ〔狂〕は、つきもの〔憑物〕、ほんい〔本意〕をくる〔狂〕ふといへども、女物ぐるひ〔狂〕など〔三五〕に、あるひは修羅しゆらとうじやう〔闘諍〕鬼神キジンなど〔三六〕のつ〔憑〕く事、これなに〔何〕よりも〔三七〕わるき〔三八〕事也ナリ。つきもの〔憑物〕、ほんい〔本意〕をせんとて、女すがた〔姿〕にていか〔怒〕りぬれば見所ケンシヨにあはず。女かゝり〔懸〕を〔三九〕ほんい〔本意〕にすれば、つき〔憑〕物のだうり〔道理〕なし。又、男物ぐるひ〔狂〕に女など〔四〇〕のよ〔寄〕らん事も、これ〔四一〕おな〔同〕じれうけん〔料簡〕なるべし。しよせん〔所詮〕、これとい〔魅〕なるのう〔能〕をばせぬがひじ〔秘事〕なり。能つくる人〔四二〕のれうけん〔料簡〕なきゆへ也。さりながら、この道にちやう〔長〕じたらんかきて〔書手〕の、さやうににあ〔似合〕はぬ事を〔四三〕さのみにか〔書〕く事はあるまじ。このこうあん〔公案〕をも〔持〕つ事ひ〔秘〕事也ナリ。又、ひためん〔直面〕の物ぐるひ〔狂〕、能をきは〔究〕めてならでは十分にはあるまじきなり。かほけしき〔顔気色〕をそれになさねば、物ぐるひ〔狂〕に、〔似〕ず。え〔得〕たる所なくてかほけしき〔顔気色〕をか〔変〕ゆれば、み〔見〕られぬ所あり。物まね〔真似〕のあうぎ〔奥義〕とも〔四四〕申すべし〔四五〕。大事の申樂シツレクなどには、初心の人しんしやく〔斟酌〕すべし。ひためん〔直面〕の一大事、物ぐるひの一大事、二色ニシキを一心イツシンになしておもしろきところを花にあてん事、いか程の大事ぞや。能ケツく稽古あるべし。

神

およそ此ノ物まね〔真似〕は鬼かゝり〔懸〕也。なにとなくいか〔怒〕れるよそほひ〔装〕あれば〔五〇〕、神ジン躰タイによりて、鬼かゝり〔懸〕にならんもくる〔苦〕しかるまじ。但シ、はたとかは〔変〕れるほんゐ〔本意〕あり。神はまひ〔舞〕かゝり〔懸〕の風ふうぜい〔情〕によろし。鬼には〔五二〕更にまひかゝり〔舞懸〕のたより〔便〕あるまじ。神をばいかにも神躰ジンタイによろしきやうにいでたち〔扮装〕て、けだか〔気高〕く〔五三〕、ことさら〔殊更〕出物だしものにならでは〔五三〕神という事はあるまじければ、いしやう〔衣裳〕をかざりて〔五四〕、ゑもん〔衣文〕をつくろひてすべし。

鬼

是コレことさら〔殊更〕大和の物也。一大事なり。凡おんそ、怨霊わんりきやうつき〔憑〕物などのおに〔鬼〕は、おもしろきたより〔便〕あれば、やす〔易〕し。あひしらひ〔応対〕をぬ〔目〕がけて、こまか〔細〕に足手をつかひて、物がしら〔頭〕を本ほんにしてはたら〔働〕けば、おもしろきたより〔便〕あり。まことのめいど〔冥途〕の鬼、よくなまなばおそろ〔恐〕しきあひだ〔間〕、おもしろき所更ニなし。まことはあまり〔余〕の大事のわざ〔五五〕なれば、これをおもしろくする物まれ〔稀〕なるか。先イッ、本ほんの〔意〕はつよ〔強〕くおそろ〔恐〕しかるべし。つよ〔強〕きとおそろ〔恐〕しきは、おもしろき心〔五六〕にはかは〔変〕れり。抑ソモク、鬼の物まね〔真似〕、大なる大事あり。よくせんにつけて、おもしろかるまじき道理あり。おそろ〔恐〕しき所本の〔意〕なり。おそろ〔恐〕しき心と、おもしろきとは、黒白こくびやくのちがひ〔違〕也イナリ。されば、鬼のおもしろき所あらんし

て「仕手」は、きわ「究」めたる上手とも申すべきか。さりながら、それも(五七) 鬼ばかりを(五八) よくせん物「者」は、ことさら「殊更」花をし「知」らぬして「仕手」なるべし。されば、わか「若」きして「仕手」の鬼は、よくしたりとは見ゆれども、更(五九) おもしろからず(六〇)。鬼ばかりをよくせん物「者」は、鬼もおもしろかるまじきだうり「道理」あるべきか。くわしくなら「習」ふべし。たゞ鬼のおもしろからむたしなみ「嗜」、いはほ「巖」に(六一) 花のさ「咲」かんがごと「如」し。

唐事

是は凡(六二)かくべち「格別」の事なれば、定メテ稽古すべきかたぎ「形木」もなし(六三)。たゞ(六三)、かんよう「肝要」、いでたち「扮装」なるべし。又、めん「面」をも、おな「同」じ人と申しながら、もやう「模様」のかは「変」りたらんをき「被」て、一躰異やう「様」(六四)したるやうに風躰をも「持」つべし。こう「劫」入りたるして「仕手」にあ「似合」ふ(六五) 物なり。たゞ、いでたち「扮装」を(六六) からやう「唐様」にするならでは手だて「立」なし。なにとしても、音曲もはたらき「働」も、からやう「唐様」という事は(六七)、まこと(六八)に「似」せたりとおもしろくもあるまじき風躰(六九)なれば、ただ一もやう「模様」心え「得」んまでなり(七〇)。このいやう「異様」(七一)したると申す事など、かりそめながら諸事にわた「互」るこうあん「公案」なり(七二)。なに「何」事かいやう「異様」にしてよかるべきなれども(七三)、およそからやう「唐様」をばなに「何」とかに「似」すべきなれば、つね「常」のふるまひ「振舞」に風躰(七四)かは「変」れば、なにとなくから「唐」びたるやうによそ「他」目に見なせば、やがてそれになるなり。へこれら「等」はこじつ「故事」の心え「得」也(七五)。

大かた〔方〕物まね〔真似〕の条々、以上。このほか〔外〕にこま〔細〕かなる事、昏筆しひつにの〔載〕せがたし。
さりながら、凡此ノ条々を（七三）よくくきは〔究〕めたらん人は、をのづ〔自〕からこま〔細〕かなる事を
も心ふ〔得〕べし。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

考異

- (一) まつべき者也(元次本)——まつべきをや(禪竹本)——まつべき哉(宗節本)。
- (二) 似すべし(禪竹本、宗節本)——すべし(元次本)。
- (三) さのみに細に賤なるわざをば(禪竹本)——さのみに細い、いやしげなるわざをば(元次本、宗節本)。
- (四) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (五) なるべき(禪竹本)——成^{なち}つべき(元次本、宗節本)。
- (六) こまかにも(禪竹本)——こまかに(元次本、宗節本)。
- (七) 似すべきか(禪竹本)——似すべき也(元次本、宗節本)。
- (八) いやしからん下しよくをば(禪竹本)——くはしからん下職をば(元次本、宗節本)。
- (九) さのみに(禪竹本、元次本)——宗節本になし。
- (一〇) <似事の人体によりて浅深あるべし>(元次本)——禪竹本、宗節本になし。
- (一一) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (一二) げにも(元次本)——げには(禪竹本、宗節本)。
- (一三) いでたちは(禪竹本、宗節本)——いでたち(元次本)。
- (一四) かざしにてもあれ——元次本には本文の右側に片仮名で「ハナノエダナンド也」と註記がある。
- (一五) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (一六) たをやか(禪竹本、元次本)——たはやか(宗節本)。
- (一七) 似ず(禪竹本、元次本)——似合ず(宗節本)。
- (一八) 袖の(禪竹本、元次本)——袖(宗節本)。

- (二九) おびなどをよはくとすべし(禪竹本、宗節本)——元次本になし。
- (三〇) わろくては(禪竹本、宗節本)——わるくては(元次本)。
- (三一) もて(禪竹本、元次本)——もつて(宗節本)。
- (三二) あうぎ(禪竹本、宗節本)——大事(元次本)。
- (三三) すがたは(禪竹本、宗節本)——すがた(元次本)。
- (三四) いやしきものまねのわざ物などのおきな形は、大方らうくとしてしとやかなれば、さのみ大事なし(元次本)——たとへば、木こりしほくみのわざ物などのおきなかたちをしよせぬれば、やがて上手と申事、これあやまりたるひはんなり(禪竹本、宗節本)。
- (三五) 人たいけだかからでは賤なり。相応すべからず(元次本)——えたらむ人ならでは似あふべからず(禪竹本、宗節本)。
- (三六) おもしろき所(禪竹本、宗節本)——おもしろきこと(元次本)。
- (三七) そゝろか(禪竹本、宗節本)——そゝろにて(元次本)。
- (三八) くはしくならふべし(禪竹本、元次本)——委しき口伝あり。ならふべし(宗節本)。
- (三九) すぐにもつべし(元次本、宗節本)——もつべし(禪竹本)。
- (四〇) など(禪竹本、宗節本)——なんど(元次本)。
- (三一) 妻に(禪竹本、元次本)——婦に(宗節本)。
- (三二) こゝを心えわけずして(元次本)——こゝを心にわけずして(禪竹本)——こゝろにわけずして(宗節本)。
- (三三) かざしにさすべし(禪竹本、元次本)——かざしにすべし(宗節本)。
- (三四) 心得べき事あり(元次本、宗節本)——えつべき事あり(禪竹本)。

- (三五) (三六) など(禪竹本、宗節本)——(なんど(元次本)。
 (三七) なりよりも(元次本、宗節本)——(なにも(禪竹本)。
 (三八) わろき(禪竹本、宗節本)——(わるき(元次本)。
 (三九) 女か、りを(禪竹本、宗節本)——(女か、り(元次本)。
 (四〇) など(禪竹本、宗節本)——(なんど(元次本)。
 (四一) これ(元次本)——(禪竹本、宗節本になし)。
 (四二) 能つくる人(禪竹本、元次本)——(能をつくる人(宗節本)。
 (四三) さやうににあはぬ事を(禪竹本)——(さやうににあはぬ事を(元次本、宗節本)。
 (四四) あうぎとも(禪竹本、元次本)——(奥とも(宗節本)。
 (四五) 申すべし(禪竹本)——(申つべし(元次本、宗節本)。
 (四六) 入らず(禪竹本、元次本)——(入べからず(宗節本)。
 (四七) 花やかなる所ありたし(禪竹本、宗節本)——(花やかにありたし(宗節本)。
 (四八) 修羅のくるひ(禪竹本、元次本)——(しゆらのくるひはたらきは(宗節本)。
 (四九) あらば(禪竹本、宗節本)——(ならば(元次本)。
 (五〇) あれば(禪竹本、宗節本)——(なれば(元次本)。
 (五一) 鬼には(元次本、宗節本)——(鬼は(禪竹本)。
 (五二) けだかく(禪竹本、元次本)——(宗節本になし)。
 (五三) 出物にならでは(禪竹本、元次本)——(出物ならでは(宗節本)。
 (五四) かざりて(禪竹本、宗節本)——(かさねて(元次本)。
 (五五) わざ(禪竹本、元次本)——(能(宗節本)。

- (五六) おもしろき心には(禪竹本、元次本)——おもしろきには(宗節本)。
- (五七) それも(禪竹本、宗節本)——元次本になし。
- (五八) 鬼ばかりを(禪竹本、宗節本)——鬼神を(元次本)。
- (五九) 更ニ(禪竹本)——元次本になし。
- (六〇) おもしろからず(禪竹本、宗節本)——おもしろからぬことわりあり(元次本)。
- (六一) いはほに(禪竹本、宗節本)——いはほも(元次本)。
- (六二) 定メテ稽古すべきかたぎもなし(禪竹本、元次本)——宗節本になし。
- (六三) たゞ(禪竹本、元次本)——宗節本になし。
- (六四) 異やう(禪竹本、宗節本)——異そう(元次本)。
- (六五) してににあふ(禪竹本、宗節本)——してよりにあふ(元次本)。
- (六六) たゞ、いでたちを(禪竹本、宗節本)——返々いでたちを(元次本)。
- (六七) からやうといふ事は(元次本、宗節本)——からやうといふ事(禪竹本)。
- (六八) 心えんまでなり(禪竹本)——得心までなり(元次本)——得心までなり(宗節本)。
- (六九) いやう(禪竹本、宗節本)——いさう(元次本)。
- (七〇) など、かりそめながら、諸事にわたるこうあんなり(禪竹本、宗節本)——元次本になし。
- (七一) なに事かいやうにしてよかるべきなれども(禪竹本)——なに事か異様にしてよかるべきかなれども(宗節本)——なに事もいさうにしてよかるまじけれ共(元次本)。
- (七二) <これ等はこじつの心え也>(元次本)——禪竹本、宗節本になし。
- (七三) 此ノ条々を(禪竹本、宗節本)——この条々(元次本)。

解説

『花伝書』第二巻で、『物学条々』と題されている。物学は物真似の当字である。物真似は今日のわれわれの用語でいえば写実ということになるが、しかし、近代劇でいうところの写実と能の写実（物真似）とは必ずしも一致するものではなく、能は一種の様式芸術であるから、写実とはいっても約束された様式の範囲内に於いての写実で、その様式を規定するところにすでに理想が先行しているのである。その理想を『花伝書』では「幽玄」という言葉で表わしている。「花」というのも、『花伝書』の初の部分では「幽玄」に接近した概念、美しくて上品なことを意味するように用いられている。だからこの『物学条々』では「物真似」が「花」との関聯に於いて考えられている。

元来観阿弥や世阿弥が代表者となっていた大和猿楽では、「物真似」の修行が芸能の基礎となっていて、その対立者なる田楽や近江猿楽の諸座に比較して大きな強みを持ち、遂にそれ等に打ち勝ったのもその為であったが、それだけ、「物真似」は『花伝書』に於いては重大な意義を持つものである。能の「物真似」は写実としても特殊な様式化された写実であることは上述の如くであるが、それにしても、しかし、とに

かく、写真である以上、物の真実を表現しようとする意向に於いては変りはない。「およそ何事をも残さずよく似せんが本意なり」と喝破したところに根本の志向はうかがわれる。しかし、そのあとからすぐ制限を与えて、「又、ことによりて濃き淡きを知るべし」とことわつてある。濃き淡きとは、写真の密度についてのことで、事により物によって、或るものをば細かに写真し、他のものをば粗く写真すべき必要を心得ねばならぬ、というのである。美しいもの、上品なもの、風情のあるものをば、細かにまね、その反対のものをば細かにまねないようにする。その選択の標準は「幽玄」の情趣に適するか否かであり、随つてまた「花」になれるか否かが標準となるのである。

そういった標準で「物真似」の工作をすべき心がまえの見本として、この巻には九つの項目を列べてあるが、但し、その列べ方は別に系統を立てて分類したり統合したりするような行き方ではなく、能の多くの登場人物の中から比較的代表的と考えられるようなものを選び出したものであって、その順序なども必ずしも厳密に検討された結果であるか否かは問題である。後に応永二十八年（世阿弥五十九歳の時）に書かれた『二曲三体絵図』などにはそれがやや系統づけられてあるが、この『物学条々』の時代にはまだ其処まではつきりと組織的には考えられてなかったようである。しかし、『物学条々』の叙述の中にも後年の系統づけの萌芽は十分に読み取れるから、われわれは後年の書き物をも一応頭に入れて読んで行った方がよからう。

(一) 女の物真似。これは能の「物真似」の中でも基本的なものの一つで、後年に謂うところの「三体」——老体・女体・軍体——のうちでまず最初に習得すべきものとしてある。世阿弥時代の舞台常識でいうと、『年来稽古条々』にも述べてあるように、役者が一人前の修行の資格を持って本格的に「物真似」を

始めるのは二十四五歳からとしてあったが、その若きでは老体の物真似にはまだ十分の到達は期しがたく、また、軍体の物真似は後廻しにすべき理由があるので、どうしても女体の物真似が先に立つこととなる。だからそれを「三体の初」ともいった。のみならず、能では「幽玄」を最も重視したし、女体の能は花やかだから「幽玄」の情趣に最も適合するものとされ、まず何よりもそれを習得すべきだという理由もあった。「およそ女かかり（女の風態）、若き仕手の嗜みに似合ふなり」ともある如く、花やかな女の姿の優雅華麗は若い役者の柔軟な体軀で表現するのが最もふさわしいと考えられたものである。「さりながら、これ一大事なり」というのは、男が性を変えて女になることであり、能に出る女の中にも、上は女御更衣のやんごとなき身分の者から、歌集物語などで知られた佳人もあり、更にまた女神も天人もあり、下は舞白拍子、遊女、その他の卑賤な女もあり、いずれにしてもなまやさしいことではないのであるが、根本、女の物真似の第一条件は、まず何よりも女らしく見せかけることではなければならぬ。それをしてと呼んでいる。男の身体を女らしく仕立て上げることである。仕立というのは、仮面・装束の扮装だけでなく、身のこなし、動き方などをも含むことはいうまでもない。すべて「物真似」は、何になっても仕立が大事であるが、「ことさら女かかりしたてをもて本とす」と強調してあるところに注意すべきである。『二曲三体絵図』の説明には、「女体、体心捨力」という標語を掲げて、「心を体たにして力を捨つるあてがひ」と解き、「物まねの第一の大事是にあり」とも「幽玄の根本風とも可申也」とも附け加えてある。これは女姿に仕立てることの心がまえであり、此処の本文に「腰膝はすぐに、身はたをやかなるべし」とあったり、「顔の持ちやう、仰のけばみめわろく見ゆ、うつぶけば後姿わろし」とあったり、また「首もち」の注意がしてあったりするのにも、「体心捨力」を形にあらわす上の場合である。と同時に、またそのいでたち（扮

装)を女らしくしなければならぬことの注意も与えられてある。しかし、世阿弥時代の能の扮装と今日の能の扮装とはかなり変遷のあとが認められるから、それをも考慮に入れて本文を読むべきである。持物やかざしなどについても同様である。肝要は、例えば舞白拍子でも、女物ぐるいでも、物を持つ時に「いかにもく弱くと、持ち定めずして持つべし」といったような注意で、これは今日でも、流派によっては、大体そういう風を守られている。要するに、「したてを嗜めとは、かゝり(風体)をよく見せんと也」というようなところが留意さるべきである。

(二)老人の物真似。これは芸力が見た目にすぐ現れるものであるから「第一の大事」ともいうべく、「此ノ道の奥儀」ともいうべきである。能に相当の造詣のある役者でも老人の姿にはなりきれない者が多い。というのは、若い男が年とった男に見えることのむずかしさから来たもので、いたずらに「腰膝をかゞめ」たり、「身をつめ」たりするだけでは、却って「花」が失せて効果がない。昔の、観阿弥・世阿弥以前の、古拙な物真似をしていた時代の行き方に似ているという意味で、「古様」だとそれをいつている。それなら、どういう心がまえで老人の物真似をぼすべきかという点、「いかにもくそぞろかで(たしなみを失わないで)、しとやかに立ちふるまふべし」と教えている。老衰を肢体の歪曲でのみ表わそうとするのでなく、むしろ動作の物静かさを一層重要視せねばならぬというのであるから、心理的に研究された結果と見るべきであろう。同じことを『二曲三体絵図』には「老体、閑心遠目」として表現している。心を閑かにして目を遠くへやる、という意味である。しかし、そうはいっても、もともと老人の姿であるから肢体を老人らしく保つということは必要であり、『花鏡』に「尉せうにせうならば、老わうしたる形なれば、腰を折り、足弱くて、手を短かくとさし引くべし」とある如く、姿態の老人らしさを一概に否定するので

はなく、却って「先能其物成、去能其態似」という標語を『花鏡』の中では示して、「物真似」の第一条件としている。まずよくその物になれ、さらばよくその態似ん、という主張である。その点からいえば、此処でも前述の如く、「物真似」は何としても仕立をよく似せることが先決問題だということになるのである。仕立をよく似せるというのは、これも前述の如く、単なるいでたち（扮装）だけの問題ではなく、身のこなし方とか、手の動かし方とか、足の運び方とか、すべてそういったことをも含めるわけで、結局は心がまへの問題ともなるのである。能の老人の中にも身分の区別がいろいろあって、概して卑賤の老人はまねやすいが、あまり細かにまねては芸が下品になる。上流の老人は高貴さを表わさねばならないのでむずかしく、殊に舞をまう老人は「花」を十分に保たねばならないから「無上の大事」である。「花」を失わないで老人らしく行動することを「老木に花の咲かんが如し」と巧みに形容している。舞をまう老体の神や老女もこれに準じる。

(三) 直面の物真似。ヒタメンというのはシテが仮面を用いない男に扮する場合の用語で、今日の能の分類でいうと、四番組物のうち現在物と呼ばれる種類の主人公はすべて直面である。その他の種類にも幾らかずつはある。(例えば、脇能物では『鶴亀』、修羅物では『簾』『敦盛』の前ジテ、四番組物では、現在物のほかに、『高野物狂』『蘆刈』『土車』『放下僧』『望月』『鉢木』、切能物では『調伏曾我』『鞍馬天狗』『大会』『車僧』『熊坂』『烏帽子折』の前ジテ)等。この直面物の物真似が「大事」だといわれるのは、安価な表情が顔面に現れ易いからである。能は、シテについていえば、本来が仮面劇であり、能の仮面は、一部の人が誤解しているように人間の顔面表情を殺すために工夫されたものではなく、却って人間の肉顔で表わせないものを表わすために考え出されたもので、使い方さえ正しく行われれば肉顔以上の大きな効

果を発揮するものではあるけれども、もともと木彫の製品であるから、その場その場のなまなましい表情は示されない。そういった特殊の仮面で統一された能の演出の中で、たまに直面のシテが現れてなまなましい表情を示すと、能の表現の調和をこわすことになる。それを懼れて直面物はむずかしいとされるのである。直面物にもいろいろの種類があるが、すべて霊界の存在物でなく、世俗の人間がこの世に生きている姿で現れるものであるから、考え方によってはやり易そうにも思われるであろうが、不思議に芸格が高まってないと見られないものである。直面物の中でもその代表ともいべき現在物（『安宅』『満仲』『小袖曾我』『夜討曾我』『正尊』等）は皆人情味の強く現れがちなものであり、もし安っぽい表情をすると不調和に見えるので、相当の芸力が必要とされるのである。その芸力の用い方はどうすればよいかというと、「物真似」の観点から「振舞風情をばその物にすべし、顔気色（表情）をば、いかにもくおのれなりに（自然のまま）で」つくろはで、すぐに（そのまま）持つべし」というのが教訓である。そうしてこの教訓は大体に於いて今日も守られている。直面の物ぐるいのことは次の「物ぐるい」の条下で述べられる。

（四）物ぐるい、の物真似。狂乱することを物に狂うともい、物狂するともい、狂乱する人を物狂という。物狂には女物狂と男物狂の区別がある。物に狂うとは、心に思いあまったことがあって、その興奮が常規を逸した行動に出ることで、それは多くの場合物に浮かれたような動作を見せるので、人におもしろがられたり、からかわれたりする。但し、病的の発狂とはちがいで、興奮している理由（子供が行方不明になったとか、夫に別れたとか）が消滅するとすぐ平常に復するのが特長である。興奮の動機は月とか花とか自然の風物に感奮するのがならいなので、物狂には風流のおもかげが伴なう。「此ノ道の第一のおもしろづくの芸能」といわれるのはその為である。物狂の種類には、物思いに悩まされた物の外に、物に憑かれ

た狂乱（鬼とか生霊死霊とかに憑かれたというような場合）もあるが、それ等は「憑き物の本意を狂ふ」ことにすれば、即ち鬼とか生霊死霊とかの行き方で狂うことにすればよいわけである。しかし、女物狂が恐ろしげな鬼や霊の勢いで狂ったりすると不調和なものになるし、さればといって、女の風態をあらわすことのみで押し通すと、憑き物の狂乱ということにならなくなる。また男物狂に女の霊などが憑いて狂わせるような場合とても同様である。結局、こういった種類の能は「せぬが秘事」である。上演しないことにするのが得策である。と、いつてあるが、しかし、そういった無理な憑き物の狂乱というものは現行曲の中にはあまり見出されないから、時代の経過のうちに自然に淘汰されたものであろう。物狂といえは、今日では殆んどすべて物思い故の狂乱に限られている。（例外として、前世の業因で狂乱するとか一時的に死んで地獄の苦しみを経験した為に狂乱するとかいったような物もあることはあるが、大体に於いて物思いからの狂乱が普通である。）物思いで狂乱するについても、無意識に狂乱状態に陥るものと、意識して狂乱したり、狂乱を装ったりするものとの区別がある。いずれにしても、「いかにも物思ふ気色を本意に当て、狂ふところを花に当てて、心を入れて狂へば、感も、おもしろき見どころも、さだめてあるべし」というところが大事である。そういった行き方で演じて、「人を泣かすところあらば、無上の上手と知るべし」とあり、それが物狂の「此ノ道第一のおもしろづくの芸能」たる所以でもある。その扮装についていえば、「物真似」の基本条件として、それぞれの似合わしい姿に扮すべきことはいうまでもないが、物狂のことであるから「何とも花やかにいであつべし」と注意してあり、また「時の花（季節の花）をかざしにすべし」とも注意してある。（今日では物狂は、女でも男でも、笹の枝を持つのがきまりになっている。）最後に直面の物狂（男物狂）は芸叻の達した者でないとうまくやれないということの注意がある。そ

の理由は、顔の表情を狂乱者らしくしなければ似合わしくないし、といって、下手に表情をしては見るに堪えないものとなるからである。前項で直面の物真似を「大事」な物真似といったが、狂乱の物真似も「一大事」であることからすると、直面の物狂は二つの「大事」を一心に受け入れて、「おもしろきところを花にあて」るのであるから、どれほどの「大事」だか知れないわけである。

(五) 法師の物真似。法師という名称は、能の役柄としては、近代では殆んど使われなくなつて、一般には僧とか僧形とかいう。昔は法体ともいった。一体に僧形の役は登場することが稀であるから、あまり稽古も必要ではない、といつてゐるのは、主としてシテについてのこと、ワキには僧形のものがかくなくないのである。莊嚴しょうげんというのは着飾つた形をいう。着飾つた僧正とか僧綱(僧正・僧都・律師)とかは威儀を本意として品格の高いところをまねるようにし、それ以下の僧侶、出家、遁世者、修行僧などは抖擻とさう(行脚)の身分であることを本意とすべきであるから、浮世を厭うて思い入つた風態であつてほしい。しかし、「ふしもの」によつては、僧体でありながら、意外に物真似に手数のかかるものもあるだろう。この「ふしもの」というのはよくわからない。「賦物」の字を当てる考え方もあるようだが、能で「賦物」とは何をいうのかわからない。

(六) 修羅の物真似。修羅は修羅物である。別の所で世阿弥は軍体という言葉を用いている。武將の姿態である。仏教の伝説に拠ると、迷界の衆生は業果の差別によつて次の世では六道といつて六つの境界のどれかに転生することになる。六道とは地獄・餓鬼・畜生・修羅・人間・天上のこと、この世で闘諍(戦争など)にたずさわつた者は死んで修羅道(阿修羅の支配している境界)に墮ち、其処で刑罪として不断に闘諍の苦患をなめさせられるということになつてゐる。能の修羅物というのは、そういう運命を

持っている武将たちを主人公としたもので、多くは源平の武将たちの霊である。これも「法師」に似て特殊の「一体」を成すものであるが、よくやってもおもしろいところは少い、といっているのは、恐らくその時代の修羅物についての批評で、今日では必ずしもそうではない。「但し、源平などの名のある人の事を花鳥風月に作りよせて、能（作品）よければ、何よりもまたおもしろし」と但書ただしがきがしてある。今日遺つて上演されている修羅物の多くは、そういう志向で世阿弥が作ったものであるから、この謂わゆるおもしろい部類に属する作品である。殊に「花やかなる所」がありたい、と注文をつけてあるのも、花鳥風月にことよせて作られた場合のことで、随つて壮年の勇壮な武将よりも、優雅な公達の方が主人公としてはふさわしいことになる。その物真似について大事な点は、修羅の狂い（といつても狂乱物の狂いなどからは区別されて、修羅道の苦患を表現するカケリとかキリの動作とかを意味するものと解される）が強過ぎて鬼の振舞に接近してはならないことである。また優しすぎると舞の手にもなりがちであるが、それも避けねばならぬ。（修羅物の中で『敦盛』などには中ノ舞ちゅうまいを舞わせるが、それは年少の主人公があまりにも優美な性格の持主だから、特に女物の如き取扱を受けているので、修羅物としては、例外である。修羅物は舞のないのが普通である。）

(七) 神の物真似。能の神には強い神、やさしい神、ただけしい神、恐ろしい神、等、いろいろあるが、此処で筆者があたまたに描いている神はただけしく、恐ろしげな神でなければならぬ。そうでなければ、「およそ此ノ物真似は鬼が、り也」とはいえないわけである。「何となく怒れるよ、そほひあれば、神じんにまじりて、鬼が、りにならんも苦しかるまじ」とある。「神じんにまじりて」と断つてはあるけれども、押しなべて神といえ、鬼が、りになって差支ないと考えられていたものようである。つまり、神の物真似は鬼の

風態に接近してよいというのであるが、しかし、この両者の間には本質的に異なった本意がある。神は舞がかりの風情を持たせてよいが、鬼は舞がかりとは無関係である。(鬼のことは次の項目で述べる。)だから、物真似の扮装としては、神には威儀をととのえて品格を高く保つように心がけねばならぬ。というの、神体はすべて出物(後段に登場させるもの)にするのであるから、衣紋をつくるって着飾らせるというのも理由のあることである。——これだけの叙述では、今日の演能に見馴れた目から判断すると、神体の物真似の委曲を尽してないように感じられるであろうから、一言推測を述べて補って置こうと思う。世阿弥の書いた物には、どこにも舞の種類についての明記がないから、はっきりしたことはいえなけれども、神体にはそれぞれ神体にふさわしい舞をまわっていたであろうことは想像される。後代の名称でいうと、神舞・真ノ序ノ舞(女神ならば)中ノ舞・(異国の神ならば)楽、また荒ぶる神ならば(舞でなくて)ハタラキ、といったような種類、それは能の完成の初期からおおよその原型はできていたものかと思われる。(その名称とても古くから伝わったままなのかも知れない。)そうして、それ等は能柄によって当然そういった種類に分れていたものかとも考えられる。けれども、いでたちについていうと、今とはかなり変遷のあとがある。例えば、その中で(女神のことは別として)神舞とか真ノ序ノ舞とかを舞う神体は、今日では人間らしい面を掛けることになって居り、神舞物(『高砂』『弓八幡』等)の神は「邯鄲男」の面を、真ノ序ノ舞物(『老松』『放生川』等)の神は「雛尉」「舞尉」「石王尉」の類の面を掛ける。が、これ等はいずれも本来人間の面であって、神の面ではない。昔は恐らくそんな面を神体には用いなかったであろう。たとえば『高砂』についていうと、江戸時代初期までは後ジテの神に「邯鄲男」を掛けさせたらしい証跡はない。神体であるからにはすべて「目に金入りたる面」(「天神」「三日月」「小癒見」の類)

を掛けさせていた。それが唐土青年に型どった憂愁な相貌をした面（邯鄲男）で代用されるようになったのは、思想的に神を人間として理解するようになった為などではなく、ただ上品に（憂愁は能では品よさの一つと認められた）若若しく作らせようとする舞台工作の意図からである。だから、『物学条々』の記載に、神体は「何となく怒れるよそほひあれば」とあるのも、その頃はすべて恐ろしげな強い相貌の面を掛けていたことを示すものと考えられる。それ等の問題についてはなお言うべきことがいろいろあるけれども、此処はその場所でないから省略する。尤も、神体の他の種類——脇能の動物（『氷室』『逆矛』『加茂』『嵐山』等）及び切能の動物（『国栖』『小鍛冶』『春日童神』等）は今でも「小癪見」「大飛出」「黒鬚」等の恐ろしげな面を掛け、また脇能楽物（『難波』『白鬚』『道明寺』等）の神体は老いたる魁偉な面（悪尉）の類）を掛けること昔と変らないのである。

（八）鬼の物真似。「これ殊更大和の物也」とあるのは、鬼の物真似は大和猿楽で発生したものとも取れるし、大和猿楽で特にその芸能がすぐれていたとも取れる。（世阿弥以前に大和猿楽の金春の座で鬼が舞われていたという記録もある。）いずれにしても、「一大事」の物真似である。というのは、能の鬼には二種あって、人間の怨霊とか憑物とかが鬼になったものと、地獄の本物の鬼との区別が立てられ、前者の方はどこかに人間味が残っているので恐ろしげな中にも幾らかおもしろく演じられる手がかりがあるけれども、後者の方は峻烈苛刻で恐ろしいのみであるから、おもしろく演じようとしても演じようがない。そこがむずかしい点で、「一大事」とされる所以である。鬼の物真似の本意は強さと恐ろしさである。それをうまくやれば、おもしろいどころのさわざではない。おもしろくなければ能としての価値はない。だから、恐ろしい鬼の物真似をうまくやって、それでおもしろさがあれば、それは特別の上手といふべきであ

る。そういった芸境を形容して「巖に花の咲かんが如し」といつているのは頗る暗示的である。暗示的ではあるが、此処ではその「一大事」の解明は与えられてない。(その解明は最後の『花伝書別紙口伝』を読むまで留保されてある。)

上述の鬼の物真似の二種について、『二曲三体絵図』の中に言い方を変えた説明がある。人間の怨霊憑物などのことを「碎動風ノ鬼」といい、冥途のまことの鬼のことを「力動風ノ鬼」という。これは物真似の動作の上からの名称であって、碎動というのは、体軀にあまり力を入れず、動作の細かに碎けて軽やかに立ち廻ること、力動というのは、力を体にして、どっしりと、いかつく、ごつく動作することである。碎動風の鬼を「形鬼心人」ともいうのは、形は鬼であるけれども心は人間だという意味であり、力動風の鬼を「勢形心鬼」というのは、きおいても形も心もすべて鬼だという意味である。その「勢形心鬼」の物真似をおもしろく花を咲かせて演じるということは難中の難である。

この鬼の物真似を二種類として区別すれば、この巻の項目は九ではなくて、十ということになる。

(九) 唐事の物真似。唐事からことというのは主材を唐土に取った能のことで、その主人公は唐人であるから、種類として格別(特殊)のもので、稽古しようにも、唐人は手近にいないから一定の形木(手本)がない。そこで扮装を異様にすることで唐人らしく見せかけるより外に手はない。仮面も、人間は人間でありながら、なるべく相貌の変ったものを用いるというようないことが考えられる。(老人ならば「阿溜尉」とか「霊尉」とかが用いられることが多い。)声曲、動作についても、唐風というものは本当に似せてもおもしろくもあるまいから、ちょっと趣向を凝らすというまでのことにすればよからう。元来、趣向を凝らす異様なことをするというのは感心したことはないけれども、唐人の物真似をするといっても外に仕方

がないから、風態を変えて異相に見えればそれが唐様として受け取れるのである。

以上、物真似の項目九種、或いは十種、大体主要なものは述べたが、微細な点は筆では尽くせない。しかし、これだけを十分に研究すれば、その他の微細な点はひとりて理解されるであろう。——と、こう言われればそうであるかとも思えるが、しかし、それにしても、今日から見れば、もつと組織的に叙述されなかったものかとも考えられる。少くとも他の巻の要領よさに較べて、そういう注文をつけることは必ずしも無理ではないだろう。

この九つ（又は十）の典型のうち、「老人」「女」「修羅」は物真似の基本的、三体として稽古の上では最も重要視されることになるのであるが、但し「老人」は多くの場合前ジテとして登場し、「修羅」は後ジテとして登場し、「神」も後ジテとして登場し、「鬼」も同じく後ジテとして登場するのである。「物狂」も狂乱を見せるのは後の場面に於いてが多く、「直面」「唐事」の要領には前後の区別はない。以上は大體シテの役当として考えられたものと思われるが、「法師」だけはワキの役当としての場合が普通であるから、これはシテの場合とは根本に於いて「物真似」の心がまえがちがって然るべきではなからうか。

なお、以上九種の仁体を十種にも数えられるといったが、それは「鬼」をはっきりと二種に分けて、謂わゆる「碎動風の鬼」と「力動風の鬼」とに区別するからである。物真似の十体ということが後でよく言われてあるが、十体とは何何かについてはどこにも説明はないけれども、もしそういう風に解してよいとすれば甚だ好都合である。そのことにはいずれまた後で触れるであろう。